GIOVANNI MARI

L'ARTE DELLO SCRIVERE

OPINIONI, SAGGI E TECNICA DI

Biagi - Bontempelli - Borgese - Bracco
Brocchi - Buzzi - Cicognani - Croce
D'Annunzio - Da Verona - Deledda
Di San Secondo - Janni - Lopez
Martini - Marinetti - Moretti
Ada Negri - Niccodemi - Novaro - Ojetti - Panzini - Paolieri - Papini - Pirandello
Rocca - Romagnoli
Serao - Tilgher
Thovez - Varaldo - Vivanti
Zuccoli
ecc.

MILANO - ULRICO HOEPLI - EDITORE

Digitized by Google

Digitized by Google

L'ARTE DELLO SCRIVERE

Digitized by Google

Digitized by Google

GIOVANNI MARI

ARTE DELLO SCRIVERE

CON GLI ESEMPI E LA PRATICA

DEI

OSATORI NOSTRI CONTEMPORANEI

...sioni, saggi e tecnica di BIAGI - BONTEMPELLI - BORGESE - BRACCO
...OCCHI - BUZZI - CICOGNANI - CROCE - D'ANNUNZIO - DA VERONA
...EDDA - DI SAN SECONDO - JANNI - LOPEZ - MARTINI - MARINETTI
...RETTI - NEGRI - NICCODEMI - NOVARO - OJETTI - PANZINI - PAOLIERI
...INI - PIRANDELLO - ROCCA - ROMAGNOLI - SERAO - THOVEZ - TILGHER
VARALDO - VIVANTI e ZUCCOLI, *ecc. ecc.*

Digressioni su DANTE - BOCCACCIO - MANZONI - VERGA
FUCINI, *ecc,* - TOLSTOI - DICKENS - BALZAC - FLAUBERT
ANATOLE FRANCE, *ecc.*

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1924

Digitized by Google

PROPRIETÀ LETTERARIA

Milano — Tipografia Umberto Allegretti — Via Orti, 2.

Digitized by Google

PN 179
M35

INDICE DELLA MATERIA

Pag.

Introduzione 1

PARTE PRIMA: *TEORICA.*

CAPITOLO PRIMO: *Fantasia e Raziocinio.*

a) L'impressione; due specie 7
b) L'espressione interna; due specie 8
c) L'espressione esterna 8
d) Lo spirito: sua unità in pluralità di manifestazioni 9
e) La Poesia e l'uomo 10
f) L'autocritica 11
g) Concretezza dell'Arte 12

CAPITOLO SECONDO: *Fantasia e Tecnica.*

a) Unità dell'Arte 14
b) La tecnica 15
c) L'artista 16
d) Il così detto « inesprimibile » 17
e) La tecnica come limite 18

CAPITOLO TERZO: *Creazione e Tradizione.*

a) La parola è la tua tecnica 19
b) Vocabolario e grammatica 21
c) Lingua orale e lingua scritta 22

M616936 Digitized by Google

Pag.

d) Giova studiare la lingua 23
e) La questione della lingua 26
f) Le parlate popolari e la tradizione letteraria..... 27

CAPITOLO QUARTO: *Originalità e Imitazione.*

a) Istinto, libertà, coltura 29
b) Il tecnicismo..... 31
c) Non imitazione ma assimilazione 31
d) La nostra letteratura 33
e) I poveri di spirito..... 37
f) Gli imitatori di se stessi 38
g) I rifacitori 39
h) I contraddittori..... 40
i) Gli stilisti 40
l) I rètori 42
m) I meccanici 44
n) Esempio retorico 45

PARTE SECONDA: *PRATICA.*

CAPITOLO QUINTO: *Teoria e Pratica.*

a) Da limite a limite..... 49
b) Comune fondo spirituale 50
c) La comune tecnica espressiva e i « generi letterari » 51
d) Arte pura e Arte pratica? 52
e) Qualsiasi tecnica purchè fatta fantasia 53
f) Teatro ed oratoria 53
g) Teoria, pratica e buon senso 56
h) Generi nobili e generi ignobili? 57
i) Pregiudizi 59
l) Arte e professione 60

CAPITOLO SESTO: *Realtà e Finzione; la Coerenza come limite.*

a) « Realtà » in senso volgare e in senso nostro ....
b) La realtà fantastica e la realtà bruta .....

Digitized by Google

Pag.

c) Legge: la coerenza 66
d) La realtà bruta come tecnica di espressione fantastica 67
e) Verità e coerenza 68
f) La realtà concettuale in rapporto con l'Arte.... 72

CAPITOLO SETTIMO: *La Tonalità di visione come limite.*

a) Unità e proporzione di disegno 74
b) L'ispirazione 76
c) L'artista accetta i limiti 77
d) L'artista cerca i limiti 80
e) Il disegno giustifica 82
f) Più figurazioni in una figurazione 86
g) Spontaneità di disegno 88
h) L'odierno sparpagliamento 90

CAPITOLO OTTAVO: *Il Disegno interno*: *Maniere, Movenze, Modi, Forme.*

a) La varietà 93
b) Diverse subtonalità 95
c) Digressioni, episodi, commenti, ecc. 96
d) Maniera giocosa, seria, umoristica, satirica, ecc. 98
e) Movenze espositive e movenze emotive 99
f) Dalla filosofia alla lirica versificata..... 100
g) Modo narrativo 101
h) Modo descrittivo:
1° La descrizione come preparamento..... 102
2° Come mezzo di concretezza 103
3° Come colore storico geografico 104
4° Come stato d'animo 105
5° Come « caratterizzazione » 107
6° Come necessità ossia intonazione 108
i) Forma diretta continua 112
l) Forma dialogica con glosse 114
m) Forma dialogica agìta 115
n) Forma indiretta 115

Digitized by Google

Pag.

CAPITOLO NONO: *Il Disegno interno*: *i Costrutti.*

a) Il Periodo elemento ultimo logico 121
b) Tonalità di costrutto 122
c) Indole della nostra lingua 123
d) Coordinazione e subordinazione 125
e) La così detta « costruzione » 126
f) Posizione di termine con termine 126
g) Uso e non uso:
1° Rincalzo 129
2° Ellissi 130
3° « lo si... » 132
4° « è... che » 132
5° « il di lui » 133
h) Ritmo sonoro 133
i) Allitterazione 135
l) Armonia imitativa 136
m) I nomi propri 137
n) Cominciamenti e finali 141

CAPITOLO DECIMO: *Il Disegno interno*: *la Parola.*

a) La coesione e i legami logici 143
b) La coesione e il fantasma 145
c) La coesione e la parola 147
d) Le così dette « doti » 147
e) Contro i pedanti:
1° Termini tecnici 148
2° Arcaismi 149
3° Fiorentinismi e toscanismi 150
f) Contro i pigri:
1° Forme viete 152
2° Barbarismi 153
3° Neologismi 154
4° Sinonimi e doppioni 155
g) Contro i presuntuosi:
1° Esagerazione verbale 156
2° Sovrabbondanza verbale 157

Digitized by Google

Pag.

3° La bella endiadi 158
4° La bella invenzione verbale 159
5° La bella « immagine » in senso antonomastico . 160
6° La brutta icàstica 164
7° L'associazione di idee..... 166
8° Sovrabbondanza nel disegno..... 167
9° Incongruenze classiche 168

CAPITOLO DECIMOPRIMO: *Il Disegno esterno.*

a) Il libro e le sue divisioni 170
b) Varietà di stesura 171
c) Disposizione materiale 172
d) Capitolo e interlinea 172
e) Il capoverso 174
f) La punteggiatura..... 175
g) La regolarità tradizionale 178

CAPITOLO DECIMOSECONDO: *La Tecnica esterna.*

a) Scienza e pratica; professione ed Arte 180
b) Improvvisazione e preparazione 181
c) Lo scrittore e il lettore 187
d) L'oratore, il drammaturgo e lo spettatore 188
e) Il dove e il quando si è letti od ascoltati 190
f) Il dramma teatrale e l'azione esterna:
1° Valore dell'azione mimica da sola 192
2° Valore della parola parlata..... 193
3° Parola e mimica unite 194
4° L'apparato scenico 195
g) L'oratoria e il dramma 195
h) Il dramma e il romanzo 197

CAPITOLO DECIMOTERZO: *La Prosa scentifica.*

a) Arte e scienza 199
b) Gli scrittori 202
c) Il gergo scentifico; nomi astratti 204
d) I costruttori 207

Digitized by Google

Pag.

CAPITOLO DECIMOQUARTO: *La Prosa di uso pratico.*

a) Forme fossili 208
b) La lettera 209
c) Il diario 210
d) Il componimento scolastico 211

CAPITOLO DECIMOQUINTO: *La Prosa di giornale.*

a) L'Inferno:
1° Dannazione 218
2° Il « quarto potere » 219
3° Gerarchia e burocrazia 220
b) Il Purgatorio:
1° L'uno e multiplo 221
2° Letteratura d'appendice 224
3° La critica letteraria 225
4° Il giornale e il libro 228
5° I migliori 229
6° Gli anonimi 231
7° Il cronista 232
c) Il Paradiso:
1° L'antiparadiso, ossia il regno della fantasia 233
2° Il paradiso dell'uomo dabbene 234

CAPITOLO DECIMOSESTO: *La Prosa oratoria.*

a) Oratoria, giornalismo, prosa d'Arte 236
b) Istrionismo 238
c) L'artificio 240
d) La varia eloquenza 241
e) Probità 245
f) Letteratura istrionica 247

CAPITOLO DECIMOSETTIMO: *La Prosa d'Arte: Storia e Finzione.*

a) Il romanzo e il dramma scritto; il dramma teatrale 249

Digitized by Google

Pag.

b) Le suddivisioni retoriche 251
c) Gli avvenimenti 252
d) Qualsiasi avvenimento 253
e) L'interesse storico 255
f) Caso eccezionale e storia comune 256
g) Determinazione storica 259
h) Determinazione storica e determinazione poetica . 261
i) Visione e situazione 263
l) L'intreccio e l'unità 268
m) L'intreccio e l'effetto emozionale..... 273

CAPITOLO DECIMOTTAVO: *La Prosa d'Arte: Persone, Tempi e Luoghi.*

a) Personaggi:
1° Personaggi ed azione 279
2° Quali personaggi? 280
3° Quanti personaggi? 282
4° Personificazioni, maschere, caratteri 284
5° Tipi e simboli 288
6° Situazione ed azione..... 291
7° Coerenza e tramutamenti 294
8° Altre opportunità di caratterizzare:
α) Nomi 297
β) Difetti 298
γ) Dialetto, ecc. 299
b) Tempo e luogo:
1° Se non unità, continuità..... 300
2° Tecnicismo 303
3° Nel romanzo 305
4° Nel dramma..... 307

CAPITOLO DECIMONONO: *La Prosa d'Arte: Parola e Azione; Maniere, Movenze, Modi, Forme.*

a) La parola e la determinazione storica 311
b) La narrazione e la descrizione nel romanzo e nel dramma..... 313

Digitized by Google

Pag.

c) Forma diretta ed indiretta nel romanzo e nel dramma 317
d) L'antefatto nel romanzo e nel dramma 319
e) Il dialogo nel dramma e nel romanzo 322
f) Il soliloquio; l'« a parte » 326

CAPITOLO VENTESIMO: *La Prosa d'Arte: Parola e Azione: Soggettività e Oggettività.*

a) La parola e la realtà:
1° Di azione fisica qualsiasi 329
2° Di azione meramente immaginaria 331
3° Di azione mentale 334
b) La così detta « soggettività » e la così detta « oggettività » 338
c) La soggettività:
1° Nel romanzo 339
2° Nel dramma 341
d) La oggettività nel romanzo e nel dramma 343
e) Metodi nel romanzo:
1° Metodi autobiografici 346
2° Metodi biografici 349
3° Metodi drammatici 350
4° Il vero metodo 353
5° Valore di siffatte classificazioni 354

CAPITOLO VENTESIMOPRIMO: *La Prosa d'Arte: Parola e Azione: Procedimenti.*

a) Movimento 356
b) Convergenza 359
c) Rapidità 360
d) Enfasi 362
e) Selezione 363
f) Approfondimento 365
g) Progressione per arsi e tesi all'acme 369
h) Gradazione o climax 373
i) Contrapposti e tramutamenti 375

Digitized by Google

Pag.

l) Sospensione e sorpresa 380
m) Anticipazione o preparamento:
1° Precedenti e susseguenti 386
2° Segretezza 387
3° Tempestività 388
4° Plausibilità 389
5° Nel romanzo 392
6° Nel dramma 394

CAPITOLO VENTESIMOSECONDO: *La Prosa d'Arte: Architettura e Visione; Riassunto.*

a) Il libro e lo spettacolo 397
b) Il titolo 398
c) L'architettura del romanzo:
1° Linee architettoniche 403
2° Racconto e romanzo 404
3° Paragoni 408
d) Novella e bozzetto 411
e) Dal libro allo spettacolo 413
f) L'architettura del dramma teatrale:
1° Ieri e oggi 415
2° Oggi e domani 418

PARTE TERZA: *ESORTATIVA.*

CAPITOLO VENTESIMOTERZO: *L'igiene del lavoro creativo; Pareri vecchi e pareri nuovi.*

a) Mens sana in corpore sano » 425
b) Igiene ed antigiene 428
c) Ricette antiche 431
d) Pareri e pratica dei nuovi:
1° Igiene in genere 435
2° Dieta 436
3° Assiduità, riposo e regime 437
4° Il D'Annunzio 439
5° Metodi e non metodi 441

Digitized by Google

Pag.

6° Quando? 444
7° Dove? 445
8° Scrivendo o dettando? 446
9° Di getto? 447

CAPITOLO VENTESIMOQUARTO: *Disciplina remota: Genialità ed Educazione.*

a) Dalle radici 452
b) Conosci e forma te stesso!
1° Sensibilità e genialità 453
2° Curiosità, attenzione, osservazione 454
3° Coraggio 456
4° Sincerità 456
5° Volontà, tenacia, pazienza 456
c) Le abitudini:
1° Di pensiero: il colloquio interno 457
2° Di tecnica: cose e parole 459
3° Di vita: vita ed Arte 461
d) La conversazione come esercitazione creativa ed esercitazione tecnica 462
e) La lettura come esercitazione creativa 463
f) La lettura come esercitazione tecnica:
1° Vocabolari e grammatiche 466
2° I classici 468
3° Quali classici? 470
4° Le traduzioni 472
5° Come leggere?:
α) Analisi tecnica ed analisi estetica 476
β) Studio delle correzioni 478
γ) Rifacimenti e rifusioni 479
δ) A voce alta? 480
ε) Studiare a memoria? 480
ζ) Spigolature 481
g) Note e schedari 481
h) Scrivere!:
1° Da alunno a maestro 483

Digitized by Google

Pag.

2° Lo scrivere come esercitazione creativa e tecnica 485
3° Lo scrivere come esercitazione educativa..... 485

CAPITOLO VENTESIMOQUINTO: *Disciplina prossima: Ispirazione ed Elaborazione.*

a) L'argomento e l'ispirazione:
1° L'argomento non si cerca 490
2° Occasioni dell'ispirazione 492
3° Gaudio dell'ispirazione 495
b) L'elaborazione:
1° Aspettazione ed elaborazione 496
2° Il « pensarci su » 497
3° Il raziocinio e l'elaborazione cosciente 498
4° L'elaborazione incosciente 498
5° Aiuti esterni? 500
6° La memoria e i suoi aiuti meccanici:
α) Appunti 501
β) Cèrnita 502
γ) Indici provvisori 503
δ) Camicie 504
ε) Sunti 505
ζ) Nucleo 505
η) Canovaccio 506
7° Da creazione a creazione 507
8° Gaudio e travaglio dell'elaborazione:
α) Motivi di angoscia e smarrimento 510
β) Pazienza e precauzione 510
γ) Maggior fiducia e gioia 513

CAPITOLO VENTESIMOSESTO: *Redazione e Correzione.*

a) La redazione:
1° L'elaborazione e la redazione: redazione orale e redazione scritta 515
2° Metodi più celeri 517
3° La strada maestra:
α) « Quando Amor mi spira » 519

Digitized by Google

Pag.

β) Di seguito e non di seguito 519
γ) « Buttar giù » e correggere 523
4° Gaudio e travaglio della redazione:
α) Energia lirica 525
β) Fatica di spostamento 526
b) La correzione:
1° Redazione e correzione 529
2° Varie revisioni 530
3° Il « fren dell'Arte » 533
4° Ricopiatura 535
5° Aiuti esterni:
α) Libri di consultazione 536
β) Consiglieri, ecc. 537

CAPITOLO VENTESIMOSETTIMO: *Conclusione.*

a) Pronto per la stampa!:
1° Tipografo ed editore 539
2° Riviste e concorsi 541
3° La tua fortuna! 543
b) Bozze di stampa:
1° Manuali tecnici 544
2° Correzione bozze 544
3° Stereotipia 545
c) Il libro e l'uomo:
1° La strada percorsa 546
2° Il premio di oggi 547
3° La buona semente 549

INDICE BIBLIOGRAFICO 553
INDICE ANALITICO 555

Digitized by Google

INTRODUZIONE

Questo libro vorrebbe ordinatamente riassumere quel tanto che della pratica dello scrivere si può in non troppe pagine chiarire: un po' di princìpi generali, per esempio, e un po' di tecnica usuale: non altro. La parola « arte » che tu, cortese lettore, vedi nel titolo, lì è intesa appunto nel senso di « pratica ». Nè certo tu pretenderesti che io ti insegnassi l'Arte nel suo più augusto significato di Poesia; si può forse insegnare ad avere sensibilità, ispirazione, fervore, fantasia? Ahimè! ti insegnerò cose di ben minore importanza, sebbene forse non completamente disutili. Giova infatti al geniale principiante conoscere le strade per le quali altri sono saliti al soleggiato regno della Bellezza; giova all'artista veder ordinato in un unico quadro quel maggior numero possibile di sparse nozioni le quali più o meno avvertitamente gli servirono per arrivare alla vetta; giova anche al semplice studioso riflettere come l'opera artistica sia il frutto di energie disparate se non contrarie: la nativa inconscia ispirazione da una parte e la cosciente autocritica dall'altra, l'originalità e l'assimilazione, la libertà della produzione fantastica e i limiti che questa produzione desume a se stessa dalla sua tecnica e dalle attualità pratiche nelle quali essa istintivamente nasce o volutamente si immerge per farle sue e superarle. Giacchè tutto è antitesi anche in questo campo: la libertà crea i suoi limiti, la Bellezza si compone di necessità, e colui stesso che, disperato di divenir novatore, vorrebbe rinunciare alla libera scelta e cerca dunque una regola cui attenersi, ecco si trova fra due regole opposte

Digitized by Google

col solo appoggio del suo buon senso: libertà, limiti, necessità, il ragionamento stesso lo fanno tornare sincero, lo costringono a ritrovare se medesimo ed essere lui, l'uomo, quell'uomo. Non è Ercole al famoso bivio, ma Edipo di fronte alla Sfinge.

*Appunto perchè l'Arte Poesia deve essere libera e ciò non ostante deve incarnarsi in una tecnica sempre diversa eppure sempre legata alla precedente storia, appunto perchè l'Arte Poesia nel suo esternarsi ha determinazioni materiali, mezzi meccanici estrinsecativi da vincere e da assimilare, non sembra proposito del tutto vano un trattato della pratica dello scrivere. Se è ridicolo voler insegnare ad uno il suo modo particolare di vedere, di sentire, di intuire, non è ridicolo parlargli del senso della vista, del senso dell'udito, dell'intuizione; se è balordaggine voler far scoprire ad uno le immagini, non è balordaggine studiare le immagini degli altri negli scritti, nei quadri, nella musica. Dell'esperienza altrui può artisticamente profittare l'esperienza nostra. Giuseppe Verdi imparò forse poco al Conservatorio di Milano; ma noi possiamo palissianamente ritenere che, se fosse rimasto ai suoi campi, non avrebbe scritto l'*Aida. *Michelangelo, Raffaello, il Donatello, il Verrocchio sono pur usciti dalla bottega d'un maestro; non certo a ripetere il maestro! nè alla bottega sono andati in cerca del genio o soltanto dell'ispirazione. No, ciò che chiesero al loro maestro fu unicamente di vederlo lavorare, di conoscere la sua poca tecnica; e quella poca tecnica altrui essi la impararono, la interpretarono a modo loro nelle sue infinite possibilità, o meglio in quelle possibilità che il loro estro volta per volta trovava. Appresero a comporre i colori, supponiamo; ma poi i colori li composero come vollero loro. « Loro », cioè quel loro genio aiutato da quella educazione pratica.*

Questo mio libro non impone dunque precetti per il futuro; desume invece osservazioni dal passato e lascia a te di derivarne norme, consigli, avviamenti ed anche una spinta a far diverso. Esso ti addita alcuni sentieri, non perchè tu li debba pedantescamente seguire, ma perchè, se vuoi, li perlustri, e, se credi, tracci tu poi da te stesso la tua strada. Se hai genialità, ti troverai senza saperlo su una strada tua, tutta tua; ma nessun cammino tu puoi prendere il quale non sia

Digitized by Google

la continuazione di un più vecchio cammino. Nè gioverebbe; c'è troppo fulgore di esperienza nel passato, perchè quell'esperienza non debba valere un poco anche per l'avvenire; conosciamola dunque almeno in parte; ne faremo poi ciò che vorremo, ossia ciò che la coscienza nostra ci obbligherà a fare.

È necessario dire che in questo libro non intendo affatto impancarmi a critico della letteratura nostra contemporanea? Caso mai, ciò oserò in altro lavoro di là da venire; per adesso, se qui sono costretto ad arrischiare qualche giudizio o a mostrare qualche preferenza, la colpa non è mia, ma della trattazione stessa.

Quanto al metodo della quale trattazione, tu, immaginoso lettore, mi perdonerai se forse nella Parte Prima: Teorica *ho preso le mosse da troppo lontano, cioè dalla filosofia stessa. Che cosa vuoi?... la filosofia è di moda, e, senza colpa nè sua nè mia, essa è davvero il gran mare da cui traggono origine tutti i fiumi e in cui tutti i fiumi si riversano. Così è che quando di su le riviste o le gazzette io mi imbatto in certe ben tornite recensioni critiche redatte da persone le quali, professandosi nemiche d'ogni discettazione filosofica, dichiarano di lasciarsi guidare unicamente dalla propria sensibilità e gridano che « per fare i capolavori e per intenderli bisogna tornare una buona volta al sentimento e alle care illusioni », io noto che esse pure, quelle persone, in fin dei conti, nel valutare un libro d'Arte altro non fanno che filosoficamente chiedersi: « che cosa aveva l'autore da dire?... e ciò che mi dice quanto vale come fantasma uno e perfetto in congruenza col nostro mondo interiore e coi mezzi espressivi nostri comuni? ». Anch'essi dunque, i critici non filosofi, fanno questione di congruenza, di tonalità, di perfetto equilibrio fra ciò che il poeta scrive e il fantasma che egli aveva in mente e vuol far venire in mente anche a me, perchè anch'io senta e goda come lui; fanno dunque questione di « espressione »; e tu, futuro artista, vuoi portarmi il broncio se ti ho voluto chiarire che cos'è questa « espressione » alla cui stregua sarai giudicato?*

Un'accusa di indole completamente opposta attende dal più accademico e professorale lettore la Parte Seconda: Pratica, *nella quale cerco di sceverare, riordinare*

Digitized by Google

e fissare osservazioni vecchie e osservazioni nuove su ciò che fino a noi fu l'uso di chi scrisse, stampò, fece rappresentare. « Uso altrui, uso stantio, convenzione, retorica, accademismo?... ». Precisissimamente, signor Accademico! affinchè il mio più geniale lettore conosca tutte le barriere che sarà sua gloria infrangere e superare.

La Parte Terza: Esortativa *riprende qua e là argomenti già toccati nelle due parti che la precedono. « O perchè ritornare su cose già trattate? o perchè ciascun soggetto o problema o tèma non fu tutto discusso e approfondito al primo incontro?... perchè, e qui e altrove, rimandare da Erode a Pilato correndo il rischio di dire e ridire?... e ciò proprio in un libro che pretende di insegnare l'unità nella varietà e la varietà nell'unità?... ». Adagio, bello mio; qui hai che fare con un trattatista, con un praticone, il quale, senza pur appellarsi al vieto* repetita iuvant, *sa che nel trattare un argomento non giova sempre ai fini dell'insegnare (non dico ai fini del mostrarsi bravo!) esaurirlo sùbito in tutto e per tutto; non di rado invece giova il ritornarci su più tardi, quando, tra l'altro, esso potrà anche venir considerato sotto nuovi aspetti; e così, di ripresa in ripresa, piace studiarlo da tutti i lati fino alla intera unica stereoscopica comprensione. Non ti dicevo che questo libro è un manuale pratico?... pratico fino a sembrare un repertorio alla vecchia maniera; e che Dio ti aiuti!*

Piuttosto, dacchè mi trovo alla confessione, il mio confiteor *è per quell'ignoto poeta che ieri, l'altro ieri ha pubblicato il libro su cui poggerà domani la sua fama, il libro da cui già oggi l'Italia apprende la novissima sua Poesia; e quel libro non è arrivato fino alla mia solitudine, ovvero, nel trambusto delle cento letture, non è arrivato nel tranquillo momento della proficua meditazione. Che se io lo leggevo e se la mia mente era più riposata, ecco avrei scoperto la nuova aurora della nostra Arte. Ebbene, o a me ignoto poeta! e voi, suoi lettori! supplite al mio mancamento; fatemi conoscere quell'aurora, perch'io ne illumini me stesso e gli altri, e tutti portiamo nell'anima una luce di più, una simpatia di più, una certezza di più.*

Digitized by Google

PARTE PRIMA

TEORICA.

Digitized by Google

Digitized by Google

CAPITOLO PRIMO

Fantasia e Raziocinio.

a) L'impressione. — *b*) L'espressione interna; due specie. — *c*) L'espressione esterna; due specie. — *d*) Lo spirito; sua unità in pluralità di manifestazioni. — *e*) La Poesia e l'uomo. — *f*) L'autocritica. — *g*) Concretezza dell'Arte.

a) L'impressione; due specie.

Per mezzo dei sensi esterni (vista, udito, odorato, gusto, tatto) e per mezzo dei sensi interni (la memoria, per esempio), noi riceviamo impressioni molteplici e sempre varie, rispetto alle quali però l'animo nostro può poi rimanere, diciamo così, anche indifferente; vuol dire che quelle impressioni sono superficiali, effimere; vengono e svaniscono come ombre di nuvole fuggenti sulla ottusa superficie di un lago. Altre volte invece, a un'impressione, l'animo nostro vibra, agisce più operoso; segno è che quell'impressione ha destata una particolare nostra attività spirituale, ci fa creare qualcosa; così la pietruzza che cade nell'acqua tranquilla, la buca e vi provoca un piccolo cerchio d'onda, il quale si ripercuote allargandosi in altri cerchi e in altri cerchi sempre maggiori: forma una costruzione.

Digitized by Google

b) L'espressione interna; due specie.

Alla vista improvvisa di una persona cara l'animo nostro suole allietarsi, commuoversi; la fantasia allora può rievocare altre persone e cose lontane, passate: un paese, una casa, dei vecchi, dei bimbi; può risvegliare e colorire affetti, ricordi, rimpianti, desidèri, speranze: una serie di immagini, insomma, su dai rinnovati nostri sentimenti a formare un'immagine sola complessiva che noi viviamo, che noi godiamo, che noi vivifichiamo di tutto il nostro amore o, se è triste, di tutta la nostra tristezza, o, se è orrida, di tutto il nostro ribrezzo: una tristezza già fatta dolce, un ribrezzo già fatto sereno dalla attività spirituale stessa, dalla perfezione stessa di ciò che la fantasia crea a se medesima. Allora si dice che l'impressione è maturata in fantasma, ovverosia immagine, ovverosia intuizione, ovverosia espressione interna fantastica. Se all'attività della fantasia sottentra l'attività del raziocinio od intelletto, allora l'espressione interna diventa concetto, ragionamento, speculazione ovverosia espressione interna intellettiva.

c) L'espressione esterna.

Ora, se una di siffatte espressioni interne, un'espressione interna fantastica per esempio, o per nostro spontaneo impulso o per obbligo sociale siamo costretti ad esternarla ad altri, noi colla parola parlata o scritta, col colore, col gesto, colla musica, la sappiamo viva e palpitante trarre da dentro di noi a fuori di noi in una conversazione, in uno scritto, in un quadro, ecc. Così estrinsecata, la immagine nostra è divenuta espressione esterna; prima operava soltanto ciò che noi chiamiamo lo spirito; adesso, nel parlare, nello scrivere, nel

Digitized by Google

gestire, nel dipingere, ecc., operano anche la bocca, la mano, l'occhio, il corpo insomma; prima era tutta costruzione nostra spirituale, adesso è anche costruzione materiale con eventuale aiuto di elementi esterni, per esempio il marmo in cui denudiamo la statua, le polveri e le vernici con cui facciamo vedere altrui quei colori e quelle linee, quelle luci e quelle ombre che già noi vediamo nella mente.

d) Lo spirito; sua unità in pluralità di manifestazioni.

Certo l'operazione più importante è quella dello spirito; ma che cos'è questo spirito? e come opera? e con quali mezzi?

Il che cos'è lasciamolo nel mistero; sembra però indubitabile che esso sia il componente nostro migliore, il quale è sì, in noi vivi, legato alla materia, all'impressionabilità sensoria, all'istinto animale, ma dalla materia può astrarre e alla materia può comandare.

In rispetto al mondo esterno e a se medesimo lo spirito è sempre attivo: anche quando par che subisca impressioni, è lui che quelle impressioni r i c e v e, accetta, sceglie ed e l a b o r a o non elabora.

Lo spirito elabora in due modi: conoscendo, volendo.

Lo spirito c o n o s c e in quanto dalle impressioni costruisce fantasmi, e concetti.

Lo spirito v u o l e in quanto dalla conoscenza passa a deliberazioni pratiche, le quali servono poi di impressione per nuove attività meramente spirituali o non meramente spirituali.

In tal modo, dal ricevere al volere: 1° si parte da un'impressione e si fa capo a un'impressione; 2° conoscenza e volontà stanno fra due pratiche: quella da cui si desumono impressioni e quella a cui si immettono im-

Digitized by Google

pressioni; 3° la impressionabilità, la fantasia, il raziocinio, la volontà sono gradi della medesima energia, sono attività diverse ma non disunibili dell'unico spirito; e l'una attività influisce sull'altra; che se l'una agisce e qualche altra o le altre tutte tacciono in torpore, questo stesso torpore non può essere senza influenza nè può non ricadere sulle bilance dei valori.

e) **La Poesia e l'uomo.**

In altre parole: le attività nostre possono essere dal filosofo astrattamente catalogate in attività estetiche, attività logiche, attività pratiche; ma l'uomo in cui siffatte diverse attività si svolgono è uno solo, e, a meno che egli non sia illogico, non può fare dell'Arte illogica, a meno che non sia immorale, non può fare dell'Arte immorale, a meno che non sia scioperato, non può fare dell'Arte scioperata. Il frutto è dato dal fiore?... esso dipende anche dal ramo, anche dal tronco, anche dalle foglie, anche dall'ime radici; dipende dallo stesso terreno. L'uomo fa poesia?... in dipendenza anche delle sue abitudini logiche, in dipendenza anche della sua morale, che, pur troppo, potrebbe essere quella di Pietro Aretino. Ma prendiamo per esempio il Manzoni: egli, logico della sua logica ch'è la logica comune, morale e pratico della morale e della pratica cristiana, si abbandonerà sì al fervore della fantasia creatrice, ma questa fantasia è fantasia della coscienza di lui, è vibrazione dell'uomo Manzoni, cuore, mente e muscoli, pensiero e sentimento. Il Manzoni poetava?... in lui poetava un pensatore, un cattolico, una grande anima, una grande fede. Prendiamo ora invece il Leopardi; qui c'è un'altra grande anima, qui c'è un altro grande pensatore, qui c'è un'altra morale e, se si può dire, un'altra fede; la

Digitized by Google

poesia è grande anche qui, ma con altra luce, con altro timbro, con altra contenenza, con altra « persona ».

f) L'autocritica.

Le due attività nostre conoscitive, cioè la fantasia e il raziocinio, non altrimenti ci appaiono che come la luce e il calore di una medesima fiamma.

L'intelletto presuppone la fantasia, giacchè il concetto non si forma se non traverso, se non a costo di immagini. Se penso: « *la fanciullezza è gaia* », io penso un concetto; ma nel pensare non vedo già « la fanciullezza », la quale non può essere vista, giacchè è un'astrazione. Se voglio vedere qualcosa, vedo due, tre, cinquanta fanciulli concreti, vedo tutte le gaie immagini particolari che mi dànno diritto di venire a quella affermazione generale. E così, se io penso un libro o anche un solo paragrafo di filosofia, per arrivare a pensarlo devo costruirmelo in mente; costruzione che non può avvenire senza l'aiuto della fantasia.

La qual fantasia, a sua volta, può essere aiutata dall'intelletto; perchè, è vero che dalla sensazione tu vieni all'intuizione e dall'intuizione puoi passare ad un giudizio il quale con l'intuizione precedente non abbia altro legame che genetico; ma è pur vero che dall'intuizione puoi passare ad un giudizio riflesso, ad un giudizio cioè il quale abbia per materia la precedente intuizione stessa. Tu crei immagini, e su queste immagini puoi anche riflettere, non per distruggerle e farle divenire concetti, ma per osservarle, valutarle, giudicarle in quanto immagini: per formare concetti su di esse e approvarle o disapprovarle. Se non approvi, vuol dire che il tuo fantasma era ancora vago ed informe, era ancora sentimento nè del tutto superato nè del tutto liricamente

Digitized by Google

vissuto, chè forse la liricità era turbata da elementi logici o pratici. Di qui la condanna, di qui l'impulso al nuovo atto creativo. E così la fantasia, grazie all'opera critica del raziocinio, da inventiva a inventiva sale alla fulgida purezza dell'espressione lirica.

Questa facoltà, questo bisogno di ritornare col raziocinio sul prodotto fantastico ci porta all'autocritica, la quale è elemento essenziale, momento non eliminabile della produzione d'Arte, e ridimostra l'importanza che per l'artista hanno anche le pure nozioni o teoriche o storiche o empiriche. Bisogna infatti che l'autocritica sia sostenuta da una profonda, larga, svariata, spregiudicata coltura, perchè il raziocinio non danneggi la fantasia. Dacchè questa non può bastare da sola, bisogna che l'autocritica non sia nè timida nè legata a preconcetti di paurosi filosofanti; essa non deve per viltà mancare di osanza e per stoltezza tarpare le ali del sogno.

g) Concretezza dell'Arte.

L'aviatore che conosce bene la sua macchina, sa fino a quale più alta quota può spingere il volo. Per conoscere bene l'espressione interna fantastica, a noi resta da rispondere alla domanda: di che cosa essa si forma?

Una costruzione deve pur constare di qualcosa che la faccia definita e percettibile nella sua concreta realtà. Altrimenti come ce ne accorgeremmo? Ebbene l'immagine sorge in noi già concretata di suoni, di colori, di odori e di tutti quegli elementi sensibili che sono appunto quella data immagine: un fiore, due fiori, una distesa di fiori.

Se generalizzi, non hai più un'immagine, ma sei passato ad un concetto: «*il fiore è un vegetale*» (= tutti i fiori

Digitized by Google

sono vegetali); sei nell'astrazione, e l'astrazione è concetto. La pietà, la virtù, l'invidia sono idee che non destano in te nessuna costruzione concreta. Che se l'artista vuole invece suscitare negli altri qualcosa di concreto circa la pietà o la virtù o l'invidia, comincerà lui a intuire nella sua mente qualcosa di visibile, di udibile, di palpabile, di odorabile; trasceglierà, per esempio, fra i cento atti di pietà quell'atto che gli sembra più significativo, e ti porrà davanti la Madonna che sostiene Gesù tolto dalla croce, ovvero ti dipingerà una monaca che assiste un infermo, una madre che piange sulla figlia morente, ovvero ti farà sentire lo *Stabat Mater* o ti narrerà di Francesca, di Pia, di Beatrice Cenci, di Cecilia; e il Verga ti farà impietosire sui casi di padron 'Ntoni e l'Oriani sul tristo « olocausto » di Tina. Non ti rappresenterà mai la « pietà », sibbene un determinato, specifico, concreto caso di data pietà.

Non fa bisogno che questo caso sia storicamente vero; la concretezza delle immagini ha campo assai più vasto che non la concretezza del mondo materiale: Giove e l'ippogrifo sono immagini concrete e tuttavia non le incontri nè in cielo nè in terra; un walzer di Strauss è un'immagine o, se ami meglio, un complesso di immagini; ma, se esso esiste stampato, se esiste da te riprodotto sul pianoforte di casa tua, esiste solo perchè fu creato da Strauss.

Digitized by Google

CAPITOLO SECONDO

Fantasia e Tecnica.

a) Unità dell'Arte. — *b*) La tecnica. — *c*) L'artista. — *d*) Il così detto « inesprimibile ». — *e*) La tecnica come limite.

a) Unità dell'Arte.

Il fantasma si concreta in noi come cosa sensibile, reale, finita; non ha bisogno di ulteriore tecnica; esso è già perfetto in se medesimo in quanto parla ai nostri sensi, cioè in quanto risulta di linee, di colori, di suoni, di odori, di tattilità, di movimenti, di sentimenti.

E nota bene: esso non è necessariamente fatto di una sola di queste cose, ma anche di tutte o di più insieme; così che, pur da questo lato, noi non possiamo discorrere di più Arti, ma di una sola Arte. Tu che pensi a un torrente e nel tuo interno odi, vedi, tocchi, senti il torrente il quale gonfio e torbido scroscia giù di sasso in sasso, sei insieme pittore, scultore, musico, poeta, dacchè sai esprimere a te stesso le linee, i colori, i suoni, i significati delle cose. Se l'Arte è diversa, essa è diversa per ogni quadro, per ogni statua, per ogni sinfonia, per ogni poesia; ma ciascuna tua produzione artistica mi fa vivere un quadro dinanzi agli occhi e insieme può

Digitized by Google

farmi udire una musica e può aggiungervi i profumi e la significazione del gesto e le carezze del vento e l'urto della tempesta contro gli scogli; essa parla a tutti i miei sensi come la più spettacolosa opera di coreografia, o, meglio, come un fenomeno naturale qualsiasi.

Tuttavia, quando dall'espressione interna passo all'espressione esterna, allora l'attività mentale si aiuta anche di una tecnica materiale, fisica, la quale potrà bene praticamente richiedere insegnamenti e trattati diversi secondo che in essa predomini l'uso o dei colori o delle note musicali o delle parole, ecc. Quando si dice che le Arti sono diverse, si pensa alle diverse categorie entro le quali empiricamente possono classificarsi le varie tecniche di coloro che producono Arte per il pubblico.

b) La tecnica.

Per t e c n i c a dell'espressione interna pare si dovrebbe presumibilmente intendere « il costruire, in quanto esso adotta e adatta dei mezzi sensibili »; ma è proprio inutile perderci in definizioni tautologiche; quello che preme rilevare si è che tecnica e costruzione, tecnica e fantasma, tecnica e intuizione non sono cose scindibili; in altre parole, la così detta « tecnica », ben lontana dal contrapporsi o dall'essere cosa esterna all'Arte Poesia, è null'altro che l'Arte Poesia istessa, in quanto è costruzione e produzione concreta, individuante e individuata; essa è la Poesia in atto, in concretezza spirituale entro di noi.

Se la tecnica è il concretizzare, essa è la medesima cosa dell'intuizione. Chi intuisce fa necessariamente tecnica, e tecnica sempre diversa ad ogni mutar di momento creativo; il più è intuire sul serio, cioè concreta-

Digitized by Google

mente, cioè, possiamo dire ora, tecnicamente, con quelle date parole, con quelle date linee, con quei dati suoni e colori, ecc. che unicamente e necessariamente costituiscono quella precisa intuizione.

E quale sarà la tecnica dell'espressione esterna?... la medesima dell'espressione interna, ma in concretezza fisica, materiale, meccanica.

c) L'artista.

Un bel tramonto desta il processo creativo in tutti o quasi tutti coloro che l'osservano; ma in quanti quel processo creativo è effettivamente ultimato, è tecnicamente risolto in una efficace fulgida visione nella quale sentimenti e impressioni, passione e tecnica, fattori emotivi e mezzi espressivi siano fusi e superati in un vivo, individuo, concreto fantasma? Troppi si credono artisti e non sono che degli illusi! confondono l'Arte colla loro commozione, col loro esaltamento, colle loro passioni, coi loro siano pur generosi propositi o desidèri. Artista è invece chi sa creare immagini tecnicamente così perfette che nulla più manchi se non la risoluzione volitiva per estrinsecarle ad altri nel marmo, sulla tela, nel libro, nell'orchestra. *Ceteris paribus*, il quadro che penso io, ignaro di prospettiva, ignaro delle materie coloranti e dei loro impasti, graduamenti ed accordi, vale meno del quadro che pensi tu pittore. Chi non ha la tecnica della musica, non può creare la sua musica; chi non ha la tecnica della parola, non può creare il suo discorso; e « aver la tecnica » non vuol dire conoscere preventivamente il ritmo, per esempio, della sinfonia che sto per produrre o la parola della concione che sto per pronunciare; no, « aver la tecnica » vuol dire possedere l'inventiva, cioè la sicura possibilità di arri-

Digitized by Google

vare, di impulso, a quel ritmo, a quella parola: la possibilità di creare. Così che si può affermare che l'espressione esterna è la prova del fuoco per l'espressione interna. Quante volte uno, in un primo tempo, crede di aver chiaro in mente il fantasma, e, quando poi si prova ad esternarlo ad altri, non riesce?... Segno che in quel primo tempo egli si ingannava; il barbaglio dell'immaginare o la fretta del determinarsi gli turbavano la fantasia, e il raziocinio non veniva in aiuto.

4) Il così detto « inesprimibile ».

Ciò che non è finito nella fantasia non può essere finito nella parola parlata o scritta; e viceversa. La tecnica esterna è proporzionata alla tecnica interna; e viceversa; sicchè sono in abbaglio anche coloro i quali vanno parlando di Poesia inesprimibile, di visioni tanto sublimi da non poter essere altrui comunicate e che tuttavia esistono in mente godibili dal solo poeta. Per costoro, anche se non vogliano dar fondo al Paradiso, « *a rispondere la materia è sorda* » e i mezzi tecnici dell'espressione esterna sono inadeguati alla sublimità della loro espressione interna. Ma essi si ingannano; credono di avere il fantasma, e il fantasma è ancora in embrione; incolpano la tecnica esterna, quasi che questa non fosse poi altro se non la stessissima tecnica interna, astrazion fatta da ciò che è mera meccanica riproduzione materiale.

La verità è che la tecnica non è tanto il mezzo dell'espressione, quanto l'espressione stessa; ovvero qui, se mai altrove, il mezzo e il fine coincidono identificandosi in una situazione di fatto. Il vostro fantasma mentale, per quanto sublime e stravagante, se davvero esiste, esiste già intero, vivo, formato, sensibilmente

Digitized by Google

costituito colla sua precisa, individuale, concreta, comunicabile tecnica; diversamente è « entomata in difetto ».

e) La tecnica come limite.

La tecnica dunque, in quanto inventiva, è già Poesia, ed è fusa, connaturata col mezzo concreto mediante il quale la Poesia si esprime e nella mente e fuori della mente. L'architetto che ha pensato il duomo di Milano, l'ha pensato costrutto in marmo, anzi di quel tal marmo; il Buonarroti che lanciò la cupola di San Pietro, la pensò in mattoni; non solo, ma in mattoni in quel tale modo foggiati e di quella tale ampiezza, di quella tale resistenza, e così congegnati su quei tali sostegni, in quella tale armonia di rapporti col tempio tutto. Se tu domani dovessi, proprio tu, fabbricarti una villa, la tua villa te la dovresti vedere in mente formata da determinati blocchi di pietra o laterizi, su quel determinato colle, con quel determinato prospetto di monti, di acque, di pianure. Le contingenze tecniche entrano nell'intuizione e dall'intuizione sono investite, assorbite, assimilate. Vuol dunque dire che l'immagine trova in esse una sua determinazione concretandosi nella sua forma sensibile.

Digitized by Google

CAPITOLO TERZO

Creazione e Tradizione.

a) La parola è la tua tecnica. — *b*) Vocabolario e grammatica. — *c*) Lingua orale e lingua scritta. — *d*) Giova studiare la lingua. — *e*) La questione della lingua. — *f*) Le parlate popolari e la tradizione letteraria.

a) La parola è la tua tecnica.

Per te, o scrittore, l'espressione avviene mediante la parola; per te la tecnica è la tecnica della parola. Quale parola?... la *tua* parola. L'architetto accetta il granito o il tufo, lo taglia, lo sbozza, lo dispone come vuole lui; lo scultore accetta il marmo, ma lo foggia a sua idea; tu ti limiti ad una data lingua, ma quella lingua la usi, la formi, la parli, la scrivi come vuoi, liberamente la innovi, liberamente la interpreti, nelle sempre varie coincidenze che le sue possibilità espressive hanno con le sempre varie tue effusioni creative.

Così puoi dire che tu la crei ad ogni momento la tua lingua; le sempre nuove impressioni suscitano in te ad ogni momento sempre nuove espressioni; la medesima parola che or ora tu hai pronunciata o scritta, muta significato nell'attuale tuo periodo: essa parte da uno

Digitized by Google

stato spirituale diverso, ha altra tonalità, ha altre risonanze nel nuovo ritmo, è diversamente accompagnata, diversamente limitata, ha altre concomitanze di gesto e di scrittura, di voce e di mimica, di spazio e di tempo. Il tuo nome che udisti pronunciare in un dato istante da tua madre, significò ciò che più mai non potè nè potrà significare; quel tuo medesimo nome che, di mano della persona amata, leggi nell'indirizzo di una lettera che ti arriva, dice ciò che mai non ha detto nè più dirà.

Tu sei l'arbitro della tua lingua. Ma come il marmo ha certe proprietà statiche e plastiche le quali, per esempio, non ha l'arenaria, e che sono indipendenti dalla volontà e dalla valentia di chi ne usa, così una data lingua ha certe proprietà, ha certa sua particolare indole, ha insomma una tradizione che altre lingue non hanno e alla quale la tua libertà è più o meno nativamente vincolata.

Perchè una lingua, dopo secoli e secoli che serve come mezzo di conversazione fra uomini e uomini, non è più soltanto un fatto puramente personale; storicamente essa è un fatto collettivo; l'idioma che parli è l'espressione tua incarnata in parole intese e che vogliono essere intese anche da altri. Sei tu che lo crei il tuo linguaggio; ma lo crei in quanto sei socio di una collettività più antica e più potente di te. Anche qui la tua libertà volontariamente si vincola, logicamente si limita; tu fabbrichi di tuo, ma accettando da altri necessariamente e spontaneamente accettando, perchè anche tu hai la radice in una tradizione, anche tu sei nella storia comune degli uomini, sei nella vita dei tuoi connazionali; lo spirito tuo è diverso, ma non straniero allo spirito dei tuoi concittadini; tu respiri la medesima atmosfera, ti muovi nel medesimo mondo, sei onda della medesima corrente etnica e linguistica. La tua

Digitized by Google

parola è diversa in quanto svolge quella tradizione, la tua lingua è nuova in quanto scaturisce dall'antica.

L'anima tua può nutrirsi di tutto lo scibile del mondo, può sognare tutti i sogni; ma se tu hai scelta ed accettata una lingua, quello scibile e quei sogni devono concretarsi in quella lingua, legarsi a quella tradizione, fiorire in quel terreno. Se tu facessi diversamente, non solo tu non potresti essere inteso da coloro ai quali ti dirigi, ma nemmeno ti intenderesti tu stesso; le tue creazioni sarebbero un'illusione, fabbricheresti nel vuoto; a meno di non escogitare tu e i tuoi pazienti lettori o interlocutori un gergo vostro particolare, il quale in ogni modo non cesserebbe di essere un vincolo e sarebbe per giunta del tutto arbitrario, meccanico, incongruo, vano, ridicolo, ristrettivo.

Ama dunque la tua lingua, la quale, in premio di averla scelta, ti si dà in arbitrio. Se vi limitate a vicenda, vi liberate anche a vicenda; essa passiva, tu attivo. Essa allarga per te i suoi limiti e si attua in sempre nuove possibilità via via scoperte appunto dalla tua espressione, la quale e vive della lingua e la fa vivere e con essa si invera. Vi limitate a vicenda, ma a vicenda anche vi esaltate, giacchè là dove mezzo e fine coincidono, il volontariamente limitarsi è un espandersi, è un assurgere in potenza, valendo anche qui quell'osservazione di Benedetto Croce: « *nell'azione e nel pensiero l'uomo si fa finito per attingere l'infinito* ».

b) Vocabolario e grammatica.

Quanto alla fonetica e alla trasformazione delle parole ed alla loro disposizione, ogni popolo ha la sua lingua, ogni frazione anche minima di popolo ha il suo dialetto, ogni individuo ha le sue possibilità di vocabolario e di grammatica.

Digitized by Google

Anche tu (libertà!) hai il tuo vocabolario e la tua grammatica e liberamente il tuo vocabolario e la tua grammatica li rinnovi ad ogni istante. Ma (limite!) siccome tu vuoi scrivere e per te e per tutti gli Italiani così le tue sempre nuove creazioni non esistono se non in quanto si alimentano di tecnica italiana italianamente rinnovata. E come te, così fanno tutti gli scrittori tuoi connazionali: creano, innovano, partendo da un fondo comune, il quale viene in tal modo progressivamente variandosi e trasfigurandosi.

Può forse essere codificato questo fondo, questo uso comune? No, se è vero che esso è in continuo divenire sì, se tu non guardi il domani ma guardi l'ieri. Però anche in quest'ultimo caso, come puoi codificare l'uso di tutto un popolo? I vocabolari e le grammatiche non solo non ti dànno che un uso già sorpassato, ma nemmeno ti dànno tutto l'uso passato; essi, se non sono cimiteri di fossili, sono dei vivai incompleti, sono schemi approssimativi ed in ritardo, fatti solo a scopo di approssimativa e postuma classificazione.

c) Lingua orale e lingua scritta.

Come espressione esterna la lingua può essere orale e scritta; e qui molti pongono il quesito: si scrive come si parla?

Dopo ciò che s'è veduto, il quesito sembra vano o mal posto. La tecnica dell'espressione orale non è in tutto e per tutto la tecnica dell'espressione scritta senza aggiungere che troppe cose nel parlare aiutano l'espressione linguistica: la tonalità, il timbro, l'inflessione della voce e il gesto e l'espressione del viso e l'aspetto intero. Di rincontro, nello scrivere l'intelletto ha maggior agio di esercitare la sua opera critica sorve-

Digitized by Google

gliando, sorreggendo, correggendo la creazione della fantasia; sicchè il Manzoni poteva affermare che lo scrivere è « *un parlare più riflesso* ».

Fondamentalmente poi c'è un divario di ben maggiore importanza: chi si accinge a scrivere, sa di non accingersi a parlare; non c'è soltanto la tecnica di diverso; c'è di diverso anche la situazione, lo stato d'animo; quello stato d'animo il quale, non che essere uguale per chi parla e per chi scrive, è sempre vario in ciascun momento di ciascuna espressione orale e di ciascuna espressione scritta.

d. Giova studiare la lingua.

Riassumendo: noi facciamo Arte diversa e tecnica diversa ogni volta che intuiamo; anche quando ripensiamo la medesima cosa, la ripensiamo o sotto altri aspetti o con altra profondità, con altro tono lirico, sostituendo una creazione all'altra in un continuo superamento fino alla completa, serena contentezza del vigile nostro spirito.

Eppure, anche passando da cosa a cosa, se un confronto fra stato d'animo e stato d'animo non è forse nemmeno possibile, possiamo invece ammettere un certo progresso dovuto all'uso della tecnica. Ognuno di noi può, per esempio, dalla poca o molta sua individuale esperienza constatare che l'inventiva tecnica è tanto più spontaneamente agevole e precisa e nuova, quanta maggiore abilità noi antecedentemente all'atto creativo possediamo di tecnica nostra e quante più numerose nozioni abbiamo di tecnica altrui.

Tu vuoi diventare scrittore?... devi avere, in potenza, tutte le abilità dello scrittore, affinchè in quel dato momento tu possa inconsciamente moltiplicare le coinci-

Digitized by Google

denze tra l'espressione tua e le possibilità tecniche linguistiche; coincidenze e possibilità che forse adesso nemmeno sospetti, ma che ti stai preparando coll'osservazione, collo studio, coll'esercizio. Giorno per giorno crescono le possibilità tue espressive; pratica e raziocinio preparano quotidianamente e sempre più a fondo coltivano il campo nel quale possa spaziare e trionfare la tua fantasia (cfr. Cap. XXIV). La prima cosa è di non ignorare il mondo storico linguistico in cui ti devi muovere e i mezzi espressivi che devi adoperare. Giova conoscere la tradizione cui sei legato; non puoi fare a meno di conoscere l'uso che devi innovare e superare; in termini scolastici: giova studiare la propria lingua.

Dopo tanti secoli di rigogliosa fioritura, dopo tanta esperienza di uomini e di cose, le parole, se non hanno preso una loro immutabile accezione, hanno però preso il loro orientamento di significato, e l'ordine di esse nel periodo si è, se non fissato, istradato, avviato; è sorta e cresciuta una tradizione di tendenze, un'intesa di valori: tradizione e intesa a cui giova che tu ti ispiri se vuoi che la tua coerenza mentale sia perspicua alle persone a cui ti rivolgi, perspicua a te stesso, giacchè tu pure sei una delle persone nate in quell'uso, cresciute in quell'uso, tra di loro intendentisi in quell'uso. Conosci dunque questo uso, non per diventarne schiavo e custode vanamente geloso, ma per profittarne, per dominarlo, per spenderlo a modo tuo, per aumentarlo di roba tua.

Più lingua possederai, più largo e più libero campo di più agevole espressione si aprirà dinanzi a te; la tua parola sonerà creatrice, cioè nuova come nuova è la vibrazione che il tuo pollice desta nella vecchia corda dell'istrumento comune. La tua esperienza sarà tale e tanta che tutte le vecchie corde della materna lingua saranno

Digitized by Google

pronte ai nuovi fremiti delle più diverse creazioni; più lingua dominerai più novamente parlerai.

Bisogna facilitare il sorgere dell'espressione. Molte volte lo scrittore crede di avere veduto profondamente il suo soggetto e sta per ricavarne relazioni sottili e originali; ma ecco, nel finire e comunicare il suo pensiero, inciampa in qualche non sospettata difficoltà di tecnica che egli può superare soltanto con uno sforzo di attenzione; ora questo sforzo sarà tanto più lene e fecondo quanto maggiori sono la copia, l'agevolezza, la fluidità della sempre viva zampillante vena linguistica. Bisogna spianare al possibile la strada alle future espressioni, in modo che queste si formino senza attrito, senza oscillazioni, senza ambagi: fontane senza intermittenza. Il calore e l'impeto dell'ispirazione non vanno turbati da nessuna esitanza di memoria e di ricerca; l'appellarsi alla memoria è cessare dall'inventiva, il mettersi a cercare è l'arenamento di ogni creazione.

Chi scrive non cerca (cfr. Cap. XXVI *a* 3°); chi parla non ciancica; chi corre non incespica, nè tu sei l'inesperto pianista il quale assassina la musica altrui, perchè intiera non possiede la scienza della musica e dell'istrumento su cui suona, e i muscoli della mano non ha addestrati nell'automatica obbedienza agli impulsi del cervello. Aumenta in te siffatto automatismo, siffatta incosciente scelta, siffatto dominio; ovvero rinuncia alla perfetta espressione.

« *Scriverai bene quando le parole saranno la traduzione della tua anima!* » dice il De Sanctis (*Lettere a Virginia, VIII*); che quella traduzione non abbia bisogno di nessun sussidio nel suo attuarsi! Sarebbe un'inadeguata traduzione; perchè, notava già il Manzoni « *l'uomo... spesso anche proporziona ai mezzi che ha, non solo i tentativi, non solo i desideri, ma anche i concetti: non si di-*

Digitized by Google

stende, passatemi un'espressione volgare, se non quanto il lenzuolo è lungo. Così, chi, dovendo scrivere, non ha a sua disposizione che una parte di lingua, è condotto naturalmente a pensare in una parte di lingua, a circoscriver la materia al suo vocabolario. Prendendo la penna in mano, non è più, non aspira nemmeno a essere l'uomo intero, dirò così, della vita reale; è già rassegnato a dire, non quello che potrebbe, ma quello che può! E quante cose l'argomento gli avrebbe suggerite, e gli cadrebbero come dalla penna, se attingesse dalla pienezza d'una lingua intera, che non gli vengon neppure in mente, perchè non ha le parole, con le quali potrebbero venire! O anche gli vengono, ma è costretto a mandarle via, perchè gli vengono con parole di un idioma scomunicato, e tali da fare, in un libro italiano, una troppo curiosa figura». E su ciò mi accadrà di ritornare (cfr. Capp. X, XXIV).

e) La questione della lingua.

In quale campo si svolgerà il tuo studio?... Il campo è vasto: c'è la produzione linguistica orale e c'è la produzione linguistica scritta; per altro verso c'è la produzione linguistica dotta e c'è la produzione linguistica indòtta; e, con criteri più nostri, c'è la produzione linguistica bella (ossia Arte!) e c'è la produzione linguistica brutta (ossia non Arte!). Ogni specie di produzione può e deve essere materia del tuo studio. Attingi a tutte le fonti, giacchè, se il pescatore dell'Adriatico può ignorare le *Novelle della Pescara*, quel novelliere deve conoscere il pescatore dell'Adriatico; e se Renzo ed Agnese parlano in modo diverso, in altri ben diversi modi devono parlare il Cardinal Federigo e il Conte Zio: e perfino il brutto torna bello se è collocato al suo posto, e il neologismo, l'idiotismo, il provincialismo non

Digitized by Google

sono più contro la lingua se essi sono la necessaria e non sostituibile tecnica della tua Arte.

Con questi criteri finalmente si cesserà di perder tempo sulla così detta questione della lingua. Ogni Italiano ben parlante e bene scrivente forma, volta per volta, la sua parlata sulla comune tradizione italica; tradizione nutrita da tanti secoli di letteratura e di vita spirituale, tradizione ormai cementata da tanti anni di unità politica, dal sempre più fitto intrecciarsi dei più vari interessi, dalle promiscuità dei viaggi, dal commescolamento della popolazione, dal propagarsi della coltura, dai libri, dal teatro e dalla persistente, quotidiana voce dei giornali; tradizione che vive tanto a Firenze quanto a Palermo, tanto nel Fucini e nel Paolieri quanto nel Verga e nel Panzini, tanto nel D'Annunzio quanto nel Pirandello, e là ha più rigoglio dove più si pensa e più si agisce.

f) Le parlate popolari e la tradizione letteraria.

Sì, conviene ricordare che quest'albero poderoso il quale più rameggia e fruttifica là dove maggior sole attrae più copiosa linfa, ha le radici a Firenze; sì, conviene studiare il fiorentino; ma (cfr. Cap. X *e* 3°) col senso della storia presente e colla fierezza della propria libertà espressiva. E allora, oltre che il fiorentino, gioverà studiare anche qualsiasi altro dialetto toscano o non toscano, e, perchè no? qualsiasi altra parlata anche non nostra.

Che cosa infatti noi veramente cercheremmo in una data parlata? non possiamo cercare che delle espressioni; ma allora lingue, dialetti, pittura, scultura, musica, filosofia, storia, scienze fisiche, tutto ciò che è espressione insomma, è utile per il vero artista; il quale, anzi-

Digitized by Google

tutto, vuole essere e sa mantenersi libero e spregiudicato, nè si inchina a teorie e a idoli, siano pure le teorie della fiorentinità o gli idoli della tradizione letteraria.

Tradizione letteraria?... *Cum judicio, Pedro!* Purtroppo le superbie e i falsi scrupoli della dottrina entrarono assai presto nei nostri scrittori, sì che ne fu turbato lo spontaneo evolversi del vocabolario e della grammatica italiana volgare. Ora, finalmente, vorremmo poter asserire che lo scrittore nostro, fuori d'ogni accademia dotta o vernacola, è pronto a commentar Platone o a tradurre Novalis quanto a postillare i nostri cinquecentisti o ad ascoltare il Pascarella e il Barbarani, curioso d'ogni bella manifestazione, voglioso di imparare da tutti e da per tutto, ma sempre libero, sempre ardito, sempre spregiudicato, come libero, ardito e senza pregiudizi è il pensiero.

Digitized by Google

CAPITOLO QUARTO

Originalità e Imitazione.

a) Istinto, libertà, coltura. — *b*) Il tecnicismo. — *c*) Non imitazione ma assimilazione. — *d*) La nostra letteratura. — *e*) I poveri di spirito. — *f*) Gli imitatori di se stessi. — *g*) I rifacitori. — *h*) I contraddittori. — *i*) Gli stilisti. — *l*) I rètori. — *m*) I meccanici. — *n*) Esempio retorico.

a) Istinto, libertà, coltura.

Dunque tu studierai la tua lingua. Con quali metodi pratici? Te ne esporrò poi alcuni a suo luogo (cfr. Cap. XXIV); per adesso mi basta di consolarti, dicendoti: impara liberamente molte cose e imparerai molta lingua; se poi davvero sei nato artista, alla naturale capacità di sentire e produrre il bello aggiungi la coltura e sarai originale.

Siffatta capacità è il portato dell'istinto artistico, istinto che non è già una passiva inerte attitudine, ma è invece la stessa immaginazione in quanto è feconda e strapotente attività la quale crea all'uomo la vocazione a vivere del mondo fantastico con spirito di sacrificio, con illuminato lavoro, con assiduo studio.

Il poeta vero, quello che diciamo « originale », « ge-

Digitized by Google

niale », vive quel mondo fantastico a modo suo, coraggiosamente, generosamente, da uomo libero; e libero non può essere se non l'uomo cólto, ossia quello che, dotato di ingegno e curioso dei fatti naturali, questi fatti sa riviverli e giudicarli entro se medesimo, vittorioso sopra ogni esterna deviatrice influenza e sopra ogni suo interno pregiudizio.

La vera originalità è legata non solo all'istinto e alla libertà, ma anche alla coltura, proprio come il nuovo è legato al vecchio, come la vita è legata alla morte. I vivi continuano le strade dei morti; l'originalità tua parte dalla tradizione comune, e il nuovo è tale in quanto, scaturendo dall'antico se ne diversifica. Ciò intuiscono i geni, e la loro genialità non la vanno a cercare nella materia inesplorata; essi obbediscono alla natura, la quale li ha fatti curiosi e innovatori, la quale, anch'essa, non crea nulla dal nulla. È la forma dell'anfora che io voglio ammirare, non la materia di cui l'anfora è fatta; è il modo di « vedere » tuo che mi importa, non la cosa veduta.

L'originalità consiste appunto nel modo novissimo di vedere cose vecchie. E le cose vecchie son sempre quelle: il dolore e la gioia, il riso e il pianto, la verità e l'errore, la virtù e il vizio, l'amore e l'odio, il pessimismo e l'ottimismo, il patriotismo e la religione, l'idealismo e la bruta pratica quotidiana, la natura e lo spirito, la disgrazia che ci coglie e le passioni che sono dentro di noi.

Lo vedete, lo sentite con fantasia veramente vostra il plurimo mistero della vita?... anche se così sentite un solo ed unico particolare, voi siete artista: avete scoperto il vostro mondo.

Digitized by Google

b) Il tecnicismo.

Siccome, nella perfetta opera d'Arte, tecnica e visione si compenetrano, alcuni, o incolti o fuorviati, credono di trovare l'originalità con la ricerca empirica di « belle tecniche ». Costoro o dirigono la propria ricerca verso il passato rifacendosi all'uso altrui, ovvero si buttano innanzi tentando di innovare a tutti i costi. Nel primo caso sdrucciolano nell'imitazione, nel secondo nell'artificio, sempre sono fuori dell'Arte in quanto concepiscono la tecnica come qualcosa di supplettivo all'intuizione.

c) Non imitazione ma assimilazione.

Mi dispenso dallo spendere troppe parole per quei diligenti puritani i quali credono di fare dell'Arte imitando supinamente le opere altrui, siano pure le opere dei più strepitosi classici, e lì riducono tutta la loro esperienza, tutta la loro valentia. La virtù di costoro è la paura di peccare, la loro religione è la tecnica per la tecnica, la loro estetica è quella dei modelli. E siccome la tecnica non è disunibile dalla materia formata, càpita a questi copiatori di tecnica di copiare anche il pensiero; non sono artisti, sono artefici; talora non sono nemmeno artefici, sono dei plagiari manifatturieri.

Ma, come sempre, è bene precisare: l'imitazione sotto certi riguardi è indispensabile non solo quale tirocinio, ma, in taluni casi, anche come procedimento. Rigorosamente parlando, nessuno può sfuggire all'imitazione: l'uomo è un animale imitativo; vivere è assimilare; *nil sub sole novi*. Le piante sono belle appunto perchè, da genere a genere, da specie a specie, si copiano mirabilmente fra di loro: la rosa ricorda la rosa, e anche quelle di giar-

Digitized by Google

dino, se più vi piacciono, ricordano le rose di macchia; l'uomo ricorda l'uomo e, di più, ricorda la natura. Salti nel vuoto li potete fare; ma anche il più pazzo cerebrale dei nostri giorni non supererà mai gli Erostrati dell'antichità. Siamo di fondo troppo uguale! Possiamo arrivare a qualcosa di nostro, sì; ma inconsciamente, umilmente. Ogni fiamma è nuova; ma anche la fiamma ossidrica non è che una fiamma. Il poeta è uomo anche lui; uomo fra uomini; e il suo mondo interno si nutre del mondo esterno; nella fiamma che l'estro accende c'è stipa d'ogni selva e d'ogni giardino.

Anche se fosse possibile sfuggire all'imitazione così intesa, non sarebbe conveniente; l'artista tende a dominare, a far suo il mondo esterno per tutto assimilarlo nell'espressione di ciò ch'egli vuole creare; all'eccellenza di questa creazione egli guarda, e non alla propria superbia di isolato e sdebitato novatore.

Creare è modificare, genialmente modificare; così come vivere è assimilare. Si ha un bel rinfacciare a un poeta le reminiscenze, le conguaglianze; l'occhiuto Argo rischia di non essere custode che d'una vacca, e i cento suoi occhi non serviranno che ad ornare una coda di pavone, mentre gli artigli e le possenti penne ben saldi rimangono alle aquile grifagne e rapaci.

Il poeta assorbe e nobilita tutto ciò che diviene suo mondo interno, tanto il canto dell'usignolo, quanto l'ultima macchina che egli ha ammirato. Ben è vero che, se a te manca quella data forza assimilatrice, se dalle cose *undique collatis* tu non sai assurgere ad una costruzione segnata col sigillo della tua potenza, tu non sei l'aquila rapace, ma la gazza ladra; tu allora non sei la farfalla che vola, ma il bruco che striscia, s'arrotola, s'avvolge; tu non sei il filugello che, pur nutrendosi di vile foglia, produce la preziosa seta, ma lo scarafaggio che appallottola le immondizie altrui.

Digitized by Google

Per fortuna, di fronte all'imitazione del tirocinante, il quale su gli autori preferiti spende le sue giornate e dall'uno rubacchia un'idea dall'altro una nuda forma, di fronte all'imitazione del letterato, il quale si fissa nell'ingannevole miraggio di questo o di quel classico e si disperde nell' eclettico spicelio degli autori di Crusca o di non Crusca trincerandosi di norme, di regole, di proibizioni, di pregiudizi, di fronte al plagio del ladruncolo, il quale a man salva scalza i cavoli e spizzica le lattughe dell'orto altrui per comporne i propri indigesti cibrei, eccovi la superba umiltà dell'artista vero, il quale generosamente ammette essere il mondo assai più vasto di lui, ammette che le passioni del suo cuore vanno soggette alle medesime leggi che le passioni di tutti gli altri cuori, ammette che l'esperienza propria viene dopo cento altre memorabili esperienze, e di queste studia i moventi, i modi, i moti (cfr. Cap. XXIV), e vive la vita di mille vite, l'Arte di mille Arti, scopre il segreto di cento segreti, nutrendosi di tutti i succhi, per confonderli dentro di sè in sostanza sua: nel suo miele. Nè tu nel miele puoi distinguere, nè l'ape stessa può distinguere i vari nettari che dai vari giardini derivano; l'assimilazione è inconscia come inconscia è la produzione.

d) La nostra letteratura.

Così nacquero i capolavori, così sorsero e progredirono le letterature. Guardiamo a quella che più c'interessa. In quel fervido dugento che si suol chiamare il «Periodo delle Origini», si trovano di fronte due tendenze le quali poi finiscono per conciliarsi e fondersi insieme: la tendenza popolare spontanea e la tendenza dottrinaria d'imitazione.

Digitized by Google

La prima è rozza e spensierata, sregolata e dialettale; la seconda è timida e presuntuosa insieme, rappresentata da coloro che credono di nobilitare il proprio volgare avvicinandolo alla produzione provenzale, francese, latina, alcuni anche intrudendovi un contenuto filosofico, morale, enciclopedico.

La facilità della prima tendenza è troppo spesso incòndita e banale congerie, la dottrina dei « nobilitatori » è supina e sviata pedanteria; eppure nel cantore popolare o popolaresco c'è qualcosa di libero e di ingenuo che non c'è nel dotto, e in questo c'è qualcosa di armonico e di finito che non c'è nell'indòtto. Colui che unirà in sè il lato buono dell'una tendenza e il lato buono dell'altra, l'uomo cólto che, illuminato appunto dalla fiaccola della disinteressata coltura, non ucciderà l'intima spontaneità dell'ispirazione, costui chiuderà la serie degli incomposti tentativi e porrà la prima pietra angolare per l'edificio della letteratura nostra. Allora la spontaneità non sarà più nè rozzezza nè disordine, ma limpida vena d'amore, e la dottrina non sarà più pregiudizio nè d'imitazione nè di saccenteria, ma coltura, anzi gentilezza; allora il poeta potrà cantare:

Né fe' amore avanti gentil core
né gentil core avanti amor Natura.

Ben è vero che il Guinizelli artista non riesce ancora a dimenticare abbastanza il Guinizelli erudito; e sa troppo di libresco, di regolato, di didascalico quel suo cànone poetico:

Uomo ch'è saggio non corre leggero,
ma pensa e guarda come vuol misura;

Digitized by Google

cco però i suoi seguaci toscani, i così detti « del Dolce Stil Novo », più spregiudicatamente cólti e più veramente poeti, staccarsi da lui, lasciare l'inciampo della troppo greve saggezza e intender « misura » nel senso di armonica proporzione e giusta tonalità lirica, così tutti musicalmente dimenticarsi nel potente soffio della nativa ispirazione.

E allora al cànone del giurista bolognese succede la dichiarazione, anzi la protesta del cólto e ribelle fiorentino:

> .... *Io mi son un che, quando*
> *Amor mi spira, noto; ed a quel modo*
> *ch' e' ditta dentro vo significando;*
>
> (Div. Comm., II, 24);

ove veramente sembra che la teoria della ingenua spontaneità trionfi in tutto e per tutto.

Sì, ma a qual patto? Ripensate all'opera dantesca vedrete che male quel segno si appropria chi non abbia « il fren dell'arte », chi non abbia vissuto anche fuori dei libri e delle teorie, chi la propria esperienza non abbia nutrita di cento esperienze altrui. « Amore », qui vuol dir tutta la vita, tutta la Realtà divenuta passione e fantasia nella complessa originalità del poema sacro

> *al quale han posto mano e cielo e terra,*

quale si inabissa e si alza e stende a

> *descriver fondo a tutto l'universo,*

il quale non fu composto se non dopo tanta vicenda di lotte, di fatiche, di patimenti e tanta storia di travagliato amore e tanta sete di cose e tanto bisogno di

Digitized by Google

espressione è tanto vasto sogno e tanta più cruda nec
sità: la necessità la quale è come lo spietato martello c
foggia il ferro rovente e gli dà forma fra sprazzi e sc
tille. Così la vita riassorbe l'Arte, e l'Arte la vita,
l'una nell'altra si immerge e insieme si esaltano; allo
il Poeta agisce e canta, e, cantando, non fa solamer
dell'Arte, ma nell'Arte e coll'Arte sommuove uomini
cose, verità e pratiche, teorie ed interessi; al posto d
cànoni c'è la pratica del poeta uomo, ma uomo inte
che nel fantasma trasfigura scienza, religione, politic
al posto della *Vita Nova* c'è la *Divina Commedia*. La si
cerità c'è sempre, ma «spira» da un'esperienza e in un'
sperienza ben più vasta, ben più profonda, ben p
largamente umana, sì che il poeta deve ringrazia
tutte le tempeste e tutte le bonacce, tutti gli inver
e tutte le primavere, e in ispecie la propria intin
sempre più nutrita fiamma e la durevole pertinace c
stanza:

O sacrosante Vergini, se fami,
freddi o vigilie mai per voi soffersi!... (II, 2

Sotto questi endecasillabi il miope commentato
può annotare: *cfr. Virg. Aen. VII*, 641; *cfr. ibid.*
163; sotto ciascun altro verso di Dante noi possiam
citare cento altri riferimenti; ma per opera del «citt
din della città partita» l'alba della letteratura italian
era ormai divenuta piena e operosa e sfolgorante gio
nata, e il bell'albero della nostra Poesia alzava gigant
il suo fusto, dalle profonde radici nutrendosi d'ogn
linfa e d'ogni succo e tutto il suo fogliame aprendo
rapire alimento a tutti i venti, a tutti i soli, a tutt
le procelle.

Digitized by Google

e) I poveri di spirito.

Non tutti sono così aperti ad ogni vento e insieme sono di spirito così sovranamente e genialmente assimilatore da poter dominare il continuo flutto delle impressioni esterne per elaborarle in qualcosa di inedito, di proprio, di bello.

Purtroppo i più sono usi non a dominare ma a lasciarsi dominare dalle contingenze esterne; in troppi lavori il sigillo dell'autore vale troppo meno della cera sigillata, proprio come in certi vestiti il taglio ha guastato la stoffa. I fiori non sono saccheggiati dalle sole api; ci sono anche i calabroni che ronzano goffi e golosi, e fra le stesse api ci sono i pecchioni cui madre natura non ha concesso di produrre miele, ma solo di divorarlo a spese altrui. Tu per disgrazia somigli piuttosto al pecchione che all'ape?... ovvero sei piuma che cede ad ogni brezza?... e allora rinuncia alla grande Arte! contèntati di ciò di cui si contentano i letterati di professione.

Dacchè il tuo entusiasmo si colorisce del colore di ogni altrui entusiasmo, dacchè non puoi sfuggire alla tempesta delle influenze esterne, scegli almeno le influenze cui abbandonarti; se vuoi un consiglio, scegli le influenze più conformi al tuo spirito, abbi i tuoi autori preferiti (cfr. Cap. XXIV *f* 3°), anzi il tuo autore, e questo leggi, rileggi, studia, ristudia.

Così forse, non cambiando clima, ti acclimaterai; vivendo in comunione con una grande anima, ti ingrandirai; la tua debolezza diverrà forza a furia di pensare cose forti e fortemente espresse: e chissà? quando il turbine del dolore o della gioia sconvolgerà il tuo interiore mondo, e nella tempesta « affioreranno » finalmente sui torbidi flutti le profonde correnti della tua più tua natura, allora, dimenticando modelli e libri,

Digitized by Google

tu dirai cose tue, e le dirai efficacemente, così da far meraviglia a te stesso ed agli amici.

f) Gli imitatori di se stessi.

Dicono che in Italia nascono tutti poeti; sembra tuttavia più probabile l'altro detto: che almeno una volta nella vita siamo tutti artisti.

C'è chi di quella volta si profitta; c'è chi, nel fervido entusiasmo di un'ora fortunata avendo scoperto un lembo di nuovo mondo, quel mondo si accaparra e della visione una volta sinceramente brillatagli se ne fa una bandiera, una prerogativa, e del pessimismo, dell'ottimismo, della giocondità, della lacrimosità, della psicologia, del misticismo, del patriotismo, della religione stessa fa poi per anni ed anni una speculazione di letteratura, sfruttando per calcolo in cento volumi quella schietta creazione che per originalità nel giorno suo più bello egli ha saputo incarnare nel suo più vero libro. Costui è un ripetitore di se stesso.

Del resto non è detto che tutti quelli che scrivono debbano essere sempre artisti; e allora eccoti un'intera scuola che ti insegna appunto: imita te stesso! qualche zinzino di originalità madre natura te l'avrà pur impastato nel cervello; frullalo, sbattilo, gonfialo, esageralo! fa' il diavolo a quattro perchè tutti lo veggano, lo riconoscano, l'ammirino quel portentoso zinzino!

Per originalità poi sembra lecito anche gabellare una diversità qualunque. Se, per esempio, hai un bel difetto, uno di quei geniali difetti che si fan notare e non offendono, che si fanno forse anche biasimare ma perdonare e perfino ammirare, sia esso la scapigliata sovrabbondanza dell'immaginazione o sia la prerogativa dei balzani accostamenti o sia una simpatica irruenza o una

Digitized by Google

troppo delicata sensibilità, coltivalo quel tuo difetto: fra i mediocri avrai in fronte anche tu il tuo bollo, sembrerai singolare; e la singolarità ha sempre attratto gente tanto nei baracconi delle fiere quanto nei musei patologici quanto ancora nei caffè concerto delle virtuose nostre città.

Ma almeno deh! quel difetto sia tuo, tuo! che tu non debba somigliare a chi, per scroccar l'elemosina, si finge cieco e rattratto, e così si getta sul marciapiede tra le gambe dei passanti; nè io ti debba mettere tra quei disperati pennaioli, i quali, non potendo tener dietro ai virtuosi, si buttano di stolto proposito a gareggiar coi viziosi.

g) I rifacitori.

Una arguta maniera di imitare e di tuttavia parere originali è quella di rifare: rifare cambiando, si capisce. Ti potrebbero capitar le fortune dell'Asino d'oro; chè tu non sarai certo balordo come il Berni a ripetere l'*Orlando Innamorato* badando solo al lessico; cotesto è mestiere da traduttori o contraffattori! Rifare di tuo, voglio dire, e nello spirito e nelle intenzioni. Che non c'è solo la *Vita di Gesù* del Rénan o del Réville da rivoltare; c'è la *Vita di Maria Vergine* dell'Aretino e un bel giorno ci sarà anche la *Frusta Letteraria*.

Ma chi rifarà la *Frusta* dovrà più o meno attenersi al modello, nel mentre invece i geniali rifacitori, diavolo! ricalcano il loro modello modificandolo; altrimenti dove andrebbe l'originalità? Non fa bisogno di sollevarsi fino alla parodia, come potrebbe essere *La Secchia Rapita*; basta sterzare a destra dove l'altro sterza a sinistra, basta opporre metodo a metodo, scopo a scopo, come già fecero i nostri storici, il Pallavicino in confronto

Digitized by Google

del Sarpi, per esempio, e come in Arte, fra i molti, per buttar sassi fuori di casa, ognun potrebbe ricordare *Le Lis dans la vallée* di Balzac in confronto di *Volupté* di Saint Beuve e parecchi romanzi di Zola in opposizione a quelli del Feuillet e di George Sand.

h) I contraddittori.

Dal rifare in senso diverso al contraddire a tutti i costi c'è poca distanza; la quale poca distanza ci porta nelle sconvolte acque di coloro i quali, affannandosi con impazienza al successo nè volendo apparir rimorchiati da chi con maggior vela scende il fiume dell'Arte verso il gran mare della Bellezza, pontan di remi e navigano di bolina contro vento, contro corrente, preoccupati e fieri di far direttamente il rovescio degli altri.

Costoro non solo plagiano ma falsano; voltano dal naturale al grottesco, dal dritto all'inverso, capovolgono dalla testa ai piedi, trasportano, traspongono, invertono, contraffanno. Per classificare i colori essi inforcano via via occhiali variamente colorati, per registrare i suoni scambiano i termini del vocabolario; che più? nella tavolozza dei sentimenti l'eccezione per loro scalza la regola, la regola diventa eccezione, e nel disegno del lavoro il personaggio secondario prende il posto del principale, e viceversa; costoro sono dei burloni o dei bugiardi anche quando condiscono il loro intruglio con idee filosofiche, politiche e sociali. Ma che vuoi?... Il mondo li prende per originalissimi innovatori.

i) Gli stilisti.

Nell'imitazione di se stessi e d'altrui vengono per una maniera o per l'altra a cadere quei malinconiosi

Digitized by Google

che vanno a cercare l'originalità in ciò che essi chiamano lo « stile ». Avere uno stile! ecco, per esempio, il sogno del più calmo dei miei amici; sogno infausto, funesto, nero, giacchè per esso egli ha abbandonato ogni proficuo lavoro, per esso ha perduto sovente perfino la sua calma ed ha litigato con la moglie, ha stampato libri, ha rovinato i figlioli, è divenuto lo zimbello dei meno generosi colleghi. La colpa risale dritta dritta al suo professore di ginnasio, il quale a lui fanciullo innocente ed innocuo mise in testa che esiste lo « stile » e che ogni persona rispettabile, da Omero al Pittigrilli, deve avere il « suo stile ».

Ma che cos'è questa tanto augusta e necessaria e imprescindibile diavoleria?... Forse non tutti i miei lettori crederanno che con un po' di facile erudizione potrei snocciolar più che un centinaio di varie definizioni che i rètori italiani, francesi, inglesi, tedeschi (soprattutto tedeschi!) hanno trovato per ciò che essi chiamano « stile »; definizioni che naturalmente io non citerò, anche perchè non ne ho capita nessuna, a meno di non ammettere con Graziadio Ascoli che: *lo stile è il linguaggio in quanto coerentemente intonato.*

Ma possiamo noi intendere e perdonare un linguaggio non coerentemente intonato?... E allora?... allora o la parola « stile » è, come vuole Benedetto Croce, un inutile doppione di « linguaggio », o, se proprio non vogliamo dare l'ostracismo a un così venerando vocabolo, contentiamoci di dire che « stile » è « la tonalità del linguaggio ». E chi si contenta goda!

Resta sempre che « aver dello stile » è saper parlare e scrivere efficacemente; resta sempre che gli stili non si possono nè contare nè fissare nè classificare; giacchè ognuno di noi parla e scrive efficacemente di volta in volta in mille diverse maniere secondo le mille diverse contingenze.

Digitized by Google

l) **I rètori.**

Quando una persona sensata afferma: in questo libro sento lo stile del padre Bresciani o del D'Annunzio, io posso credere che in quel brano sieno da scorgere i segni, le vestigia, le tracce, gli echi di quei dati troppo soliti procedimenti, di quelle date troppo simili movenze, di quelle ingiustificate predilezioni verbali e grammaticali che già mi offesero leggendo il padre Bresciani o il D'Annunzio. Si tratta di procedimenti, di movenze, di predilezioni divenuti artifici e difetti tecnici; si tratta di tecnografia, di retorica.

Dopo il Croce i trattatisti di arte dello scrivere si sono fatti pudibondi, hanno paura di essere trovati in colpa di lesa estetica, parlano della retorica solo per ripudiarla, parlano dei generi letterari solo per condannarli; il loro dire è un continuo negare, il loro procedere è un continuo far delle riserve. E invero, a scriver discretamente, dovrebbe bastare un po' di buon senso e la pratica del discorso quotidiano; per l'artista poi la retorica è tutta nella fantasia, nella logica naturale, nella coltura; per lo scenziato è nell'estetica, nella psicologia, nella filosofia in genere. Ma per il cacciatore di originalità e per l'oratore, per il professionista è tutt'altro affare. Se tu sei di costoro, oh, parla pur male della topica e delle categorie, impreca liberamente alle figure di parola e alle figure di pensiero, ma, se hai tempo, da' loro una ripassatina.

Del resto non siam d'accordo che l'artista vero deve essere cólto?... E allora anche lui si degni di rispettare una così squarquoia matrona come è monna Retorica e ne faccia la conoscenza, ne cerchi le grazie, e se ne troverà contento (cfr. Cap. XI *g*); se non altro, potrà spiegarsi la facilità con cui tanti nostri colleghi buttan giù pagine

Digitized by Google

e pagine. L'estetica è una gran bella cosa, è l'oro fino; ma oimè, così raro! invece la retorica è la banconota, che è di carta, forse logora e lercia, ma alla mano, ma corrente; fors'anche falsa, ma te l'hanno appiccicata per buona, e, tu che non sei banchiere, innocentemente la spendi. Specialmente per quelli che hanno il pregiudizio, la preoccupazione, l'interesse di avere uno « stile personale », le figure, direbbe un mio amico, sono un ottimo spediente per far figura.

Osserva un po' sia i più matti futuristi sia i più regolati e puntuali autori di un romanzo al mese; essi, spinti dal bisogno o dall'uzzolo di pubblicare e dalla necessità di scrivere diverso dagli altri e di non troppo ridevolmente ripeter se stessi, sono costretti a fare dell'oratoria, della sofistica, della retorica. Escono in stramberie?... il grosso pubblico dice: « come sono personali! » Ammucchiano metafore su metafore?... il grosso pubblico dice: « come sono immaginifici! ». Infilzano più o meno storditamente aggettivo dietro aggettivo, verbo dietro verbo, asindeto dietro asindeto?... il grosso pubblico dice: « che ricchezza di vocabolario! ». Scovano parole arcaiche?... segno che essi posseggono gli autori di Crusca; introducono parole dialettali?... indice di libera espressione; citano sentenze ed esempi dalla Bibbia, dalla storia, dai cartolari più inesplorati?... prova sicura di peregrina erudizione! (cfr. Cap. X, *e*, *f*, *g*). E perchè parlare male dell'antitesi quando essa è stata l'arma di Victor Hugo? perchè deridere la perifrasi, la metonomia, la sinecdoche, l'ipotiposi o spregiare la memorazione, la enumerazione, il parallelismo, l'amplificazione, l'iperbole o condannare l'ironia, la gnomologia, l'icastica, quando simili dotte gherminelle hanno fatto e fanno la fortuna di tanta onorevole gente letterata?

Digitized by Google

m) I meccanici.

Qualcuno più spregiudicato va anche oltre, e prende il toro per le corna; si tratta di gente che ha studiato e sa i procedimenti dell'Arte e se ne avvale per sovvertirli e commescerli pur di riuscire alla sospirata, sudata novità. Tecnicismo in piena regola, che non sodisfa nessuno, ma che tuttavia poco stette non divenisse ieri l'altro di moda. Non tutte le mode sono comode, neppur nei vestiti; e così lo stento del mutar metodo nel narrare o nel descrivere o nella metrica o nella strumentazione o nell'uso della tavolozza, l'affanno di dare la musica con le parole o i paesaggi con la musica, il supplizio di creare un contrappunto di colori, gli artifici meccanici insomma sono ancora creduti da troppi infallibile argomento di fioritissima Arte.

Qui lo scrittore ha miglior gioco che non il pittore o lo scultore od il musico stesso; chè davvero la parola è realmente musica, colore, profumo, tattilità; ma essa non vuol venir violentata nè vuole obbedire a leggi meccaniche; essa non vuole entrare in costruzioni preconcette, e tuttavia qualunque legge, qualunque costruzione accetta purchè non volute dall'artista ma dalla visione. La quale visione nasce volta per volta colla sua tecnica indipendentemente da ogni puntiglio; se puntiglio c'è, esso è perturbatore. Quindi non si può discorrere di tecnica vecchia e di tecnica nuova, di tecnica passata e di tecnica futura; tecnica e visione sono prodotti sincroni, individuali e sempre diversi per ogni momento creativo.

Questo momento creativo è ingenuo, spontaneo; è frutto di istinto, e il suo risultato è la visione. Ora se questa, come vedemmo, non è nè esclusivamente pittorica nè esclusivamente architettonica nè esclusiva-

Digitized by Google

mente musicale nè esclusivamente odorifica, ma è tutte queste cose insieme in un afflato lirico concreto che può rivolgersi a tutti i nostri sensi, sta però anche il fatto che se voi il vostro fantasma lo concepite connaturato col mezzo tecnico marmo, sasso, mattone, voi più che all'orecchio vi indirizzate all'occhio e al tatto; e così permetterete che io pensi che il suono possa meglio essere espresso col suono anzi che con la linea.

Intendiamoci: io non voglio già proibirvi di farmi sentire in musica le ombre, le luci, le tinte, i profumi, le dimensioni, nè ammetto limiti all'espressione di ciò che non fu ancora espresso; solo vorrei pregarvi di non creare per la tecnica, ma di far tecnica creando ed unicamente creando: liricamente, puramente, genuinamente creando. Altrimenti o non vi capirò o non mi persuaderò di essere di fronte ad un'opera d'Arte.

In letteratura alcuni di questi meccanici, i meno presuntuosi, si contentano di spedienti, dirò così, più esterni: ti aboliscono le maiuscole, ti rompono il periodo in cento membrettini, ti sopprimono i verbi e gli aggettivi, ti vengono a capo ad ogni parola; moltiplicano i paragoni e nei paragoni sottintendono furbescamente i « come » e i « quale » chiamano retorica il buon senso e intanto instaurano, la nuova retorica delle loro trappolerie.

.

») Esempio retorico.

C'è insomma della gente (e contro di essa ritornerò di buon proposito in Capp. X e XVI), la quale, nella gran fiera della letteraria vanità, pur di attirare l'attenzione del cólto od incólto pubblico, si dimena e fa capriole e salti mortali a rischio di spezzarsi l'osso del collo; segno che quell'osso vale ben poco anche per loro, come valeva poco la brenna zoppa ischeletrita e cieca di quel tal

Digitized by Google

cavallaro, il quale, non avendo nemmeno quella volta potuto venderla al mercato, rabbioso e imbestialito, a furia di frustate e di arri! arri! e di moccoli, la traeva su per una ripida strada di montagna. Ed ecco incontra due magnifici cavalieri, i quali, con due più magnifici puledri sotto, scendevano a loro agio e tuttavia guardinghi.

« Ah, ah! » sghignazzò lui squadrando i magnifici personaggi.

« Che c'è, buon uomo?... » domandarono i cavalieri fermandosi.

Si fermò anche lui, e, da parola a parola, si professò pronto a scommettere di saper far fare alla valente sua rozza dei salti ben maggiori che non essi ai loro palafreni.

La scommessa fu accettata sulla posta di cinquecento ducati. E che ti fa quel mariolo? Si era appunto sull'orlo di un profondissimo precipizio; egli volta l'orbo suo cavallaccio col muso verso lo scoscendimento, e, rovesciata la frusta, gli lascia andare un così tremendo colpo sui guidaleschi del groppone, che l'animale dà un balzo proprio insospettato e salta giù nei trecento metri che quella profondità misurava.

« A lor signori! » dice il mariolo rivolgendosi ai due sgomentati competitori.

« Ah no! » rispondono quelli: « i nostri cavalli valgono ben più che non i cinquecento ducati di scommessa! » E quel che aveva persa la bestia s'ebbe i denari.

Digitized by Google

PARTE SECONDA

PRATICA.

Digitized by Google

Digitized by Google

CAPITOLO QUINTO

Teoria e Pratica.

a) Da limite a limite. — *b*) Comune fondo spirituale. — *c*) La comune tecnica espressiva e i «generi letterari». — *d*) Arte pura e Arte pratica? — *e*) Qualunque tecnica purchè fatta fantasia. — *f*) Teatro ed oratoria. — *g*) Teoria, pratica e buon senso. — *h*) Generi nobili e generi ignobili? — *i*) Pregiudizi. — *l*) Arte e professione.

a Da limite a limite.

L'artista è nella vita, la quale non è tutta Arte, sebbene tutta, in mille diversi modi, possa esser interpretata come Arte; e per il poeta il più bel momento di vita vissuta è appunto il momento creativo.

Quali ragioni pratiche ha questo momento? In sè e per sè nessuna ragione pratica. L'espressione, in quanto espressione, non può avere altro scopo che di essere così come è. Il suo fine è il suo essere, ed il suo essere è il suo fine. Tu pensi perchè pensi; la tua espressione interna è scopo a se stessa; e tu ne sei pago e contento. I tuoi sogni il più delle volte non domandano nemmeno di essere comunicati ad altri; essi sono lo spontaneo disinteressato fiore della tua fantasia; ti beano, ti esaltano; tu li fai vivere e tu vivi in essi: entusiasmo, effervescenza,

Digitized by Google

rapimento, interna ebbrezza; ti sei sentito poeta per un istante, ne sei grato a te medesimo; ora ritorni povero uomo tra gli uomini; forse un po' malinconico, ma riconciliato col deserto dell'esistenza, il quale tratto tratto offre tali oasi all'esploratore di cuore semplice e puro.

Ma se tu vuoi riversare in altri l'interna creazione, eccoti ricadere nella pratica; perchè cotesto voler rendere me partecipe dei tuoi sogni è già azione pratica, anche se lo scopo non fosse che di destare in me lo stato d'animo tuo. L'espressione esterna sarà allora efficace se l'espressione interna, partendo dal fondo spirituale che ti è in comune con lo spirito mio, era d'uomo tra uomini, e se essa ora esternandosi parla con sì immediata naturalezza che a me ascoltatore appaia non più creazione d'altri ma creazione di me medesimo, sì che il tuo gioire sembri il mio gioire, e il tuo patire sembri il mio patire, e, insomma, il tuo linguaggio sia il mio linguaggio.

Fondo comune e tecnica comune, ecco ciò che mette te in relazione con i tuoi simili. Quel fondo comune è fatto di sentimenti, di aspirazioni e di persuasioni morali e filosofiche, di abitudini più o meno pratiche; quella tecnica comune è fatta di parole in dinamica varietà di significati e di costrutti.

b) Comune fondo spirituale.

Tu puoi agire sul comune fondo spirituale, ma partendo da esso; tu puoi agire sulla comune tecnica espressiva, ma partendo da essa (cfr. Cap. III). Quanto al comune fondo spirituale, certo l'artista lo innova; non perchè l'innovarlo sia lo scopo della produzione fantastica, ma perchè ogni produzione manifestata altrui non può fare a meno d'aver effetto su altrui.

Digitized by Google

c) **La comune tecnica espressiva e i «generi letterari».**

Quanto alla comune tecnica espressiva, questa ha ormai una sua storia non solo per ciò che spetta alla parola (Vocabolario e Morfologia) ed ai costrutti (Sintassi), ma anche per ciò che spetta all'unione di costrutti con costrutti per formare l'opera d'Arte (Romanzo, Novella, Sonetto, Tragedia, ecc.).

Si tratta di una storia esterna, meramente e insufficentemente descrittiva; si tratta di classificazioni le quali, quando per esempio si venga ai generi letterari, possono essere davvero arbitrarie; ma siffatte classificazioni esistono e servono. Servono all'insegnante, servono al discente, e sono radicate nel giudizio o nel pregiudizio di coloro ai quali tu vuoi parlare e scrivere. E allora conosci anche queste classificazioni di generi letterari, conosci quelle norme: esse, più o meno giustificate, rappresentano il codice della tradizione che tu devi innovare, superare, trasformare, seguire, trasgredire; sì, perchè, anche qui, conoscere non vuol dire servire; e il dominare presuppone il conoscere. Del resto c'è da imparare da per tutto, e non bisogna scordare che qualcuna di quelle classificazioni e di quelle norme è frutto di un'esperienza non totalmente disprezzabile; esse sono banalmente pratiche? ebbene, se tu intendi rivolgerti al pubblico, pensa che, a suo modo, forse il pubblico ha ragione di non accettare per romanzo ciò che esso è solito da secoli a chiamare semplicemente racconto, o di non interessarsi al tuo dramma se tu non hai voluto, supponiamo, tener conto che novantanove su cento, l'interesse di chi affolla le platee va tenuto vivo e sospeso fin quasi all'ultimo cader di sipario.

Digitized by Google

d) Arte pura e Arte pratica?

Con l'atto stesso di deciderti a scrivere un libro o a far rappresentare una commedia, tu hai messo un piede sul terreno pratico: oh, innova! innova! sorpassa regole e inciampi inutili, ma sorpassali vincendo, in modo cioè di convincere se non i lettori e gli spettatori di oggi, almeno quelli che tu colla tua Finzione prepari per un prossimo domani.

Nè puoi preparare me od altri se non facendoti da noi leggere ed ascoltare. Siamo sempre lì: libertà e limite, fine e mezzo si bilanciano, si contemperano, e là è l'Arte dove essi coincidono fino a fondersi.

Una volta si discorreva anche troppo di « Arte per l'Arte » e di « Arte per la vita »; oggi si ode spesso anche parlare di « Arte pura » e di « Arte pratica ». Eh via! apriam le porte anche a quest'ultima distinzione se è fatta per separare dall'Arte vera tutti gli scritti che hanno scopi unicamente di polemica o di propaganda o di commercio: ma se la si porta a condannare, per esempio, tutto il teatro per il semplice motivo che la tecnica del teatro è più materialmente complessa che non la tecnica di un poema, io non la capisco questa distinzione.

Il teatro è quello che è, come un sonetto è quello che è, come una bella statua di argilla è una bella statua di argilla e una bella statua di bronzo è una bella statua di bronzo. Se la tecnica del sonetto, invece di essere l'armonia ritmica e fantastica voluta dalla visione, in mano tua diventa deformazione, bruttura, letto di Procuste, la colpa è tua, non del sonetto. Se la tecnica teatrale diventa purtroppo per molti una partita a scacchi da risolversi, un ricetta da spedirsi, la colpa non è del teatro.

Digitized by Google

L'artista vero, se proprio ha pensato un dramma rappresentabile sulle scene, nel pensarlo ha già vinto, domato, ricostretto e riplasmato nella visione ogni difficoltà, ogni mezzuccio da palcoscenico: l'opera sua d'Arte è già stata vista, concepita, concretata in quelle strettura che sono appunto fra le ragioni per cui essa è quella data opera d'Arte e non un'altra.

e) Qualunque tecnica purchè fatta fantasia.

Come non si può discorrere di tecnica vecchia e di tecnica nuova, così non si può discorrere di tecnica degna e di tecnica indegna; anche la più brutta, grossolana, economica tecnica può trovare la sua compenetrazione con l'Arte; purchè tu la subordini all'opera tua, purchè essa entri come elemento naturale dell'atto creativo. Quale tecnica più macchinale della sestina arnaldesca e petrarchesca? Se le sestine del Petrarca non mi piacciono, non ho tuttavia motivo di disperare che nell'anno duemila i miei nipoti possano gustare una sestina artisticamente perfetta. Che cosa di più pratico della lettera? Eppure anche la lettera può essere artistica; e, espressione per espressione, la loro bellezza l'hanno anche le prose d'ufficio, i telegrammi, le circolari, i libri verdi, i così detti « ordini del giorno »; non sorridete! là dentro le parole furono pesate ad una ad una, ad una ad una discusse.

f) Teatro ed oratoria.

Supposto che un dramma per essere applaudito debba avere i requisiti A, B, C, io, come critico, mi lamenterò se tu ad essi costringi a viva forza il tuo fantasma; ma posso io lamentarmi se a te, inconsciamente, brilla

Digitized by Google

nella fantasia una visione la quale già in sè porti lo stampo di quelle leggi, leggi che forse tu, autore drammatico per natura tua, nemmeno teoricamente conosci, ma solo di nativo impulso intuisci? Quella tecnica, quei requisiti quelle leggi, quegli spedienti stessi sono Arte, dacchè da te furono sentiti come intuizione e fantasia. Il teatro è vero, impone limiti, rinunzie d'ogni sorta; ma l'artificio stesso non può forse essere anche superato da chi l'ha dimenticato e travolto nel fantasiare il suo dramma? Artificio e necessità si escludono; se l'artificio è divenuto spontaneo elemento fantastico della creazione, non è più artificio. Così è anche per l'oratoria, così è anche per la didascalica; che se tu avessi composte le Georgiche, non so perchè non dovresti avere nome e vanto di poeta.

Se il teatro, se l'oratoria devono preoccuparsi del pubblico (cfr. Capp. XII, XVI, ecc.), si è che appunto il pubblico entra necessariamente nella visione scenica ed oratoria, come entra in qualsiasi azione sociale e quindi anche in qualsiasi produzione artistica o stampata o parlata o scolpita o dipinta, quando voglia essere almeno almeno compresa da altrui.

Certo sono in odio a tutte le nove Muse i manipolatori i quali di proposito si fanno schiavi o sollecitatori del pubblico; ma non tutti i drammaturghi vogliono essere schiavi o sollecitatori. L'artista che si rivolge al pubblico, inconsciamente misura già le relazioni che ad esso pubblico lo legano.

Il teatro è Arte bastarda? Se è Arte, non è bastarda; quando mezzi tecnici e fantasma, quando espedienti e visione coincidono, una commedia è Arte com'è Arte l'Iliade o la più personale lirica di Bachillide; sarà Arte diversa, ecco tutto.

« Ma il teatro è tutta plastica! »... E sia; anche il corpo umano è tutta plastica; e tutti i tre regni della natura

Digitized by Google

sono plastica; che vuol dir ciò? « Ma il teatro si aiuta di scenari, di luci, di macchine! »... Purchè l'aiuto sia quello che bisogna, non è più aiuto; è essenza stessa della rappresentazione. « Ma il teatro è frutto della collaborazione di autore, attori, capocomico, impresari, macchinisti, ecc! »... D'accordo; l'opera d'Arte teatrale è appunto il risultato di siffatta collaborazione, e noi all'unico, armonico, artistico risultato guardiamo e non ai singoli coefficenti distintamente. « Ma il teatro è coreografia! »... E può essere; tutto è questione del come e del quanto, dell'a proposito e del non a proposito. Il vero è che il teatro non è necessariamente falsificazione della vita, come falsificazione della vita non sono le immense figurazioni di Michelangiolo nel Vaticano nè tutte le colossali statue che adornano le nostre piazze.

Scrive il Flora: « *Posso dichiarare, rispettate le eccezioni, la più commovente sfiducia negli autori drammatici, in quanto soprattutto consapevoli servi di un particolare genere d'arte; il così detto teatro. Ciò che in esso è puro carattere esterno, il modo di esposizione, che sostituisce cioè il libro e la narrazione con una parvenza d'azione, ciò ch'è pura tecnica e puro mezzo, estraneo al vero moto d'animo che sprigiona l'opera d'arte, diventa nei cultori del genere il centro stesso dell'opera da compiere: nasce il codice della teatralità* » (p. 150).

Certo, disonesto verso la propria sua Arte è chi si fa servo del pubblico, cioè del denaro e della nomea; nè è un grande artista chi adatta e riempie canovacci per l'attrice Dama di Cuore o per l'attore Fante di Picche, nè chi ragiona come tanti ragionano: la platea vuole così e così farò. Ma servitori del pubblico ne troverete tanto fra i romanzieri che fra i drammaturghi; sarà dunque da disprezzarsi anche il romanzo?... Una volta, in Italia pareva di sì; e il Borgese (*Tempo di edificare*,

Digitized by Google

pp. 218 sgg.) già additò almeno un motivo di così eteroclita opinione, e so che potrebbe aggiungerne altri.

Ma tornando al teatro: istrionismo? ahimè! in letteratura ce n'è anche troppo; tanto nel romanzo però quanto nell'oratoria e sul palcoscenico; ma ciò vuol dire forse che tutti i romanzi sono spudorate esibizioni ovvero che tutti i discorsi oratorii sono pagliacciate da imbroglioni e che tutte le commedie sono falsificazioni e trucchi? C'è modo e modo; e il brutto stesso, l'istrionismo stesso, se è a suo luogo, se è ciò che deve essere, è il bello.

O la presunta inferiorità del dramma teatrale dipende dall'apparato scenico? Ma anche questo può e deve dall'artista essere inteso e curato da artista; l'allestimento scenico è parte della tecnica del dramma; e così l'intesero anche i più severi letteratoni. Circa l'allestimento della *Francesca* dannunziana ebbe a scrivere Isidoro Del Lungo: « *è certo innegabile che esso produca sull'animo degli spettatori un'impressione profonda. O siano il cortile e la loggia e il giardino dei Polentani, o i guarniti spalti di Rimini guelfa, o la camera di Francesca e il verone aperto sul mare, non si hanno dinanzi scenari posticci e cortesi ad usi parecchi; ma, parte essi medesimi del suo concepimento poetico, portano seco la visione medioevale, quale egli la intuì e studiatala la fece sua e l'atteggiò non meno nelle cose che nelle persone* » (in *Nuova Antologia*, 1° marzo 1903).

g) Teoria, pratica e buon senso.

Non è questo il caso di ripetere che il fine giustifica i mezzi; un artista che vuol comunicare altrui le proprie immagini, deve pur far rientrare nella sua tecnica quel tanto di presupposto generale, di gusto, sia pur anche di perdonabile pregiudizio, che basti a far sì che all'opera

Digitized by Google

sua si accostino coloro cui egli appunto vuole dirigersi. Io non dico che tu debba concedere se non vuoi concedere; dico che non meritano disprezzo coloro i quali, pur di inverare concretamente un loro sogno di bellezza, generosamente ammettono che la perfezione ideale è forse irraggiungibile in questo continuo compromesso fra idealità e pratica che è la vita. Non l'abbiamo già detto e ridetto? il fantasma che si attua è qualcosa di libero che cerca limiti e nei limiti prende significazione.

Non sarà sempre Arte pura?... peccato! In attesa di questa Arte pura, per intanto, se l'Arte scenica vuol vivere, se il romanzo stesso non vuole essere soltanto solitario sfogo dell'artista, essi devono pur tener conto dei vincoli che legano la produzione d'Arte agli spettatori e questi a quella. Un pedagogista potrebbe osservare che, sia pure a costo di piccole indulgenze, i nostri grandi sono riusciti ad essere grandi, e insieme sono riusciti ad educare un tantino le masse; ed oggi un dramma del D'Annunzio, anzi del Pirandello si ascolta e si fa ascoltare da chi una volta correva solo alle *pochades* francesi e alle operette viennesi.

4) Generi nobili e generi ignobili?

Le quali operette, del resto, possono avere anch'esse la loro bellezza; se non sono opera d'Arte oggi, potrebbero domani trovare il loro Shakespeare o il loro Manzoni.

Infatti, se filosoficamente non è ammissibile distinguere fra generi e generi, tanto meno deve essere ammissibile distinguere fra generi nobili e generi ignobili. Quello che voi chiamate genere ignobile soltanto perchè è il genere corrente, popolare, volgare, bruttato oggi di ogni sorta di allettative meno artistiche, potrà domani ricevere il sigillo della più pura bellezza.

Digitized by Google

L'artista di genio tende generalmente ad inalzare il così detto genere umile; non tutti si affaticano a risuscitare forme latine e greche o comunque « classiche », non tutti cominciano dalle vette per discendere al piano; i trionfatori partono dalle bassure per inalzarsi alle più ardue cime. Che cos'era la « visione », che cos'era il « serventese rinterzato » prima di Dante?... Ebbene, il poeta fiorentino che già aveva detto di voler poetare per le donne della sua città, darà all'Italia ed al mondo *La Divina Commedia*; nè il Petrarca stesso salirà nei secoli per un poema in esametri latini, ma per le *nugae* o *nugellae* dei suoi *fragmenta vulgaria*, nè il Boccaccio per i pretenzionosi poemi più o meno mitologici, ma per le storielle di tre giovanotti e sette donne che vogliono spassarsela. Dai popolareschi cantari salgono il Boiardo e l'Ariosto, e religiosamente ascendere intende il Tasso con *La Gerusalemme*. Che cos'era la commedia avanti Molière? e il teatro moderno avanti Lopez de Vega e Shakespeare? Molière, Goldoni, Lopez de Vega, Shakespeare partirono dal popolo, si fecero intendere dal popolo, vollero piacere anche al popolo. Notava già il Galletti: « *Si oppone dai rigidi custodi dell'arte classica e aristocratica, che in tal modo il poeta si abbassa sino al volgo in luogo di levarlo a sè, e l'arte diventa un mestiere. Nei poeti mediocri, forse; ma i grandi trasformano ciò che toccano, e col presentare al popolo certe forme d'arte, ch'esso predilige, gli rendono insieme accetti i pensieri magnanimi e lo guidano verso un ideale più alto. Che importa se le scene di taverna nell'*Enrico IV *dello Shakespeare son messe là per far cosa gradita alla plebe, poichè tale concessione ha condotto il poeta a creare il tipo di Falstaff?* (p. 259). Io direi piuttosto che pedagogismo e popolarità, se non possono essere fra gli scopi dell'Arte, possono esserne benissimo fra i mezzi.

Digitized by Google

Che cos'era il romanzo in Francia prima del Balzac e in Italia prima del Manzoni? Fino al 1829, l'anno in cui il Balzac cominciò il glorioso suo *curriculum* artistico, quale grande scrittore si era mai degnato di scendere a quello che era considerato come « genere inferiore »?... Più coraggioso oltre che più artista il nostro Manzoni; perchè l'autore di *Eugénie Grandet* nel 1829 era giovane, povero, ignoto, senza compromessi letterari, mentre il nostro, allorchè si accinse a comporre *I Promessi Sposi*, era ricco, non più giovane e già in fama; e ci dice il Cantù che, quando si seppe che il poeta degli *Inni Sacri*, del *Conte di Carmagnola*, dell'*Adelchi* stava preparando un romanzo, fu uno scandalo in tutta la nostra verniciata e impomatata repubblica letteraria.

i) Pregiudizi.

L'artista non ha pregiudizi nè verso l'alto nè verso il basso; dove egli tocca crea, e se, creando per sè, crea anche per gli altri, cammina con questi altri. I pregiudizi li ebbero i nostri dotti che spregiarono le sacre rappresentazioni solo perchè popolari; i pregiudizi li hanno coloro che, per fare dell'Arte pura, fan dell'Arte malamente solenne o non fanno nulla; i pregiudizi li hanno coloro che accettano limiti da tutte le parti eccetto che dalle platee e dai lettori cui viceversa pretendono indirizzarsi; i pregiudizi in fine li hanno quelli i quali pare vogliano impedire che la produzione artistica faccia la sua strada naturale; strada la quale, se è in salita verso il cielo, deve pur partire da questo basso mondo.

Elemento morale, elemento utilitario?... L'Arte investe tutto, soverchia tutto, purifica tutto; se sembra abbassarsi, è per inalzarsi ed inalzare; se sembra accet-

Digitized by Google

tare leggi, è per emanciparsi ed emancipare; se sembra cosa imperfetta di fronte alle vostre teorie, essa è cosa perfetta di fronte all'uomo e alla vita: *pulchrum quod necessarium, necessarium quod humanum*; il più vile cibo che si trasforma nel più puro sangue. E allora vorrei che anche il Flora continuasse ad ammettere con se stesso: « *Io non mi preoccupo del mezzo tecnico. Quando si fa arte il mezzo coincide col fine. Purchè diate arte, vi è consentita produrla comunque vi piaccia e dovunque* » (p. 147).

Dovere dell'artista è di dimenticarsi nell'Arte, sì che la sua lirica sia tutta lirica; ma la fiamma è tutta fiamma quantunque venga dall'immonda e svariata stipa, e la colata è tutto bronzo anche se nella lega tu hai gettato il vile stagno ed il più vile ottone. Dovere dell'artista è di continuare ad essere uomo fra uomini, e non rifiutare nè le immanenti necessità del consorzio sociale nè il travaglio dell'esistenza, ma quelle necessità soverchiarle, da quel travaglio levare la scintilla dell'urto e la febbre della ferita; chè la grande Arte nasce da una passione morale, da un bisogno fisico, da contingenze pratiche tradotte in luce di immagini: originalità che si concreta nel finito per attingere l'infinito.

l) Arte e professione.

Se badiamo all'esperienza, parrebbe anzi di poter inferire che quanto più numerose e fitte e incalzanti sono le necessità pratiche che legano l'artista, quanto meno costui è puro letterato, tanto più splendida Arte produce; quanto più intensa ed assiepata è la sua vita di uomo politico, di professionista, di impiegato, quanto più profonda, aspra, sanguinante, frugata fin nelle più intime viscere è la sua povera esistenza di povero uomo fra

Digitized by Google

uomini, tanto più genuini sono i rari ma nutriti momenti di espansione lirica. La costrizione e il dolore sembrano preparare e proteggere della loro ombra quei momenti creativi; la felicità sembra invece dissiparli o moltiplicarli sì che « l'un l'altro insolla ».

L'originalità l'ha chi non la cerca, proprio come la felicità. L'artista vero non pensa all'Arte se non nell'Arte; egli si caccia là dove o il suo nativo impulso o il suo destino lo caccia, e, se càpita, crea. Così avviene di trovare più Arte nel prosatore Baretti, per esempio, che non in tanti versificatori che egli ha tartassato; così avviene di leggere certi articoli di giornali con più spirituale godimento che non certi romanzi e certe poesie. C'è un moto, c'è uno scatto di rivolta che aggiunge il proprio slancio allo slancio dell'impeto creativo? e c'è vita più vera, più vasta, più fonda, più sofferta o più invidiata, più passionatamente vissuta in chi, uomo di partito, è cacciato dalla sua città, in chi, repubblicano, è costretto a scrivere per i Medici, in chi, uomo di mondo, di armi, di avventure, canta *I Sepolcri*, in chi ha cominciato col *Piacere* e arriva alle *Laudi* e discende al *Notturno*?... Perchè ogni epopea finisce nel dolore, e sa di contrasto e di melanconia anche la lirica del placido Petrarca e dietro *La Gerusalemme* c'è tanto nero sfondo di patimento e *L'Orlando Furioso* stesso sgorga da tanta melanconica praticità di non contento cortigiano? perchè « *La statua del giovine Vincitore, imperituro, è uscita dalle mani dell'uomo che ha l'aspetto del vinto, la tristezza del vinto, dall'arte dell'uomo che vide svergognata la sua Città, la libertà spenta nel vomito della crapula, l'Italia data per secoli alle voglie dei vecchi e nuovi padroni* »? (D'Annunzio, *Per l'Italia degli Italiani*, p. 245). Sì certo, noi siamo soliti scolasticamente immaginarci tranquillo il Petrarca, pacifico il Manzoni, sereno il Göthe; e del

Digitized by Google

D'Annunzio non si diceva una volta che era un gaudente? un gaudente in preda tuttavia ai più intimi travagli, in lotta con le più banali necessità della vita, un inquieto anche lui, un incontentato, un lottatore, come poi tutti ebbero campo di ammirarlo.

Ma anche se così non fosse, l'eccezione non conterebbe; in genere l'Arte sembra sprizzar fuori dagli intimi ed esteriori dibattiti, dagli umili eroismi, dalle sanguinanti rinunce, dai drammi del molto dolore e della poca gioia, dai tragici contrasti della vita. Ed ecco il repubblicano Carducci inchinarsi alla reggia, e travagliarsi fra la cattedra e la poesia, fra la politica e l'Arte; ecco il Pascoli fatto poeta dalla tragedia della sua famiglia, ecco tutti noi, minori eredi, attaccati all'impiego o alla professione o all'elemosina, ovvero randagi coi nostri sogni per entro la triste e casta necessità dell'esistenza.

Il più sfortunato è lo scrittore d'Arte di professione; giacchè il giornalista, l'avvocato, l'uomo politico sono almeno nel vivo flutto delle cose, sono dei pesci che sanno nuotare in tutte le acque e specialmente in quelle date acque che essi hanno scelte; nè osano domandare all'Arte il pane quotidiano e tanto meno la scintilla quotidiana. Sono anzi tutto degli uomini pratici, i quali alla vivacità della fantasia uniscono temprate qualità di ordine, faticata e larghissima informazione, adatta coltura, e il tutto aiutano e dominano con presta agilità di memoria e con acquisita o spontanea virtù di autosuggestione. In grazia di questa virtù e del quotidiano esercizio, la necessità dello scrivere o del parlare diventa per loro necessità ed abito dello spirito; gli stimoli da esterni si fanno interni, e ciò per la loro bisogna, con quella naturale disposizione e con quella faticata preparazione e con quel continuo esercizio, torna anche facile. Chè ad

Digitized by Google

essi il momento veramente creativo càpita, direi così, per caso nel tumulto delle espressioni professionali, convogliato e trascinato dalla facile foga di mestiere.

Senza dire che il giornalista, l'avvocato, il polemista, l'uomo politico (parlo dei buoni!) hanno una fede, un ideale. Come tanti altri, è vero: ma essi fanno appunto la professione di scrivere e parlare per difenderlo il loro ideale; e questo li sostiene, li spinge, li assilla, parla per loro, fa dell'Arte per loro, specialmente quand'essi all'Arte non pensano affatto.

Invece lo scrittore artista di professione, il romanziere, il novelliere, il poeta (ce ne sono ancora?) che deve vivere della sua penna, oh costui non può far che dell'Arte, e l'Arte gli sfugge, gli sfugge! L'Arte non si lascia acchiappare « a giornata », non si lascia fabbricare pezzo per pezzo, non diventa così facilmente abitudinaria. Eppure (tragico contrasto!) le abitudini bisogna crearsele, una disciplina bisogna imporsela (cfr. Capp. XXIV e XXV), e, se si vuol mangiare, bisogna scrivere, scrivere, scrivere...

L'artista scrittore di professione o è un genio o invece che artista è un disgraziato; o l'ammiro entusiasta o fraternamente lo compiango. Nè già lo compiango e gli nego il nome di artista perchè lui praticamente lucri sui prodotti del suo ingegno; oh no! capisco i poeti *bohemiens*, ma preferisco i poeti di senno. Che il tuo fantasma, una volta intuìto ed espresso, diventi strumento di denaro o di polemica o d'altro, non è cosa che più riguardi l'Arte: Tiziano uomo d'affari può ben vendere un quadro di Tiziano pittore. Ma io commisero lo scrittore di professione, perchè ben poca Arte da lui mi attendo. Anche lui è nella lotta della vita, ma fuori delle grandi correnti; costretto a produrre, come potrà non ripetersi o non falsare? Non è la sofferenza che gl'im-

Digitized by Google

pedisce di essere artista, ma il genere di sofferenza cui il destino castigatore l'ha sottoposto.

In genere, nella migliore ipotesi, farà della letteratura più o meno commerciale; ma s'egli non diverrà puro letterato nè puro mestierante, se la sua immaginazione non si mortificherà troppo o del tutto non si svierà, se in lui rimarrà vivo quel fondo di pensosa umanità che gli ha dato i primi entusiasmi, s'egli vivrà anche fuori dei libri e respirerà anche altra aria che quella delle case editrici e delle tipografie, se infine qualche volta tornerà uomo nella gioia o nel dolore, nella fortuna o nell'avversità, allora forse potrà rincontrarsi colla Dea Poesia.

E si dica abbastanza felice; giacchè la Poesia è da per tutto, ma non si lascia cogliere che raramente; è come la scintilla ch'è in tutti i sassi, ma non sprizza se non nell'urto; essa è premio, ma combattuto; essa è gioia, ma vuol consolare; essa è serenità, ma dopo la tempesta; essa è pura, ma vuol purificare; essa è come il fiore ch'è nella luce perchè lo stelo ha le radici sotterra; essa è figlia della vita, la quale è un continuo adattarsi per ribellarsi, un limitarsi per sconfinare, un accettare per sfuggire, una lotta pratica per un trionfo ideale.

Digitized by Google

CAPITOLO SESTO

Realtà e Finzione: la Coerenza come limite.

a) « Realtà » in senso volgare e in senso nostro. — *b*) La realtà fantastica e la realtà bruta. — *c*) Legge: la coerenza. — *d*) La realtà bruta come tecnica di espressione fantastica. — *e*) Verità e coerenza. — *f*) La realtà concettuale in rapporto con l'Arte.

a) « Realtà » in senso volgare e in senso nostro.

Il fantasma è realtà, il concetto è realtà; anzi non esiste realtà fuori di essi. Sta tuttavia il fatto che volgarmente il nome di « realtà » viene mille volte più spesso appioppato proprio a ciò che realtà non è, cioè al mondo fisico.

In un libro che non pretende far della filosofia e che anzi vuole rivolgersi al maggior numero possibile di persone, mi si perdonerà se io chiamerò r e a l t à b r u t a o r e a l t à i n p o t e n z a il mondo delle nostre impressioni, cioè le cose in comunicazione col nostro spirito anteriormente ad ogni atto conoscitivo, mantenendo il nome di r e a l t à o r e a l t à a t t u a l e al fantasma (ossia realtà fantastica) e al concetto (ossia realtà concettuale).

Digitized by Google

b) La realtà fantastica e la realtà bruta.

L'un modo di realtà è legato all'altro indissolubilmente: da una parte la realtà bruta non esiste senza la fantasia e il raziocinio nostro che la avvertono; d'altra parte, noi non creeremmo neppure un solo fantasma, se non fossimo in comunicazione col mondo sensibile in maniera da poterlo liricamente rivivere; riviverlo, anzi crearlo, non solo necessariamente trasformandolo e trasfigurandolo e imprimendovi il sigillo di noi medesimi, ma, se tu vuoi, esaltandolo anche fino a formazioni del tutto estranee alle cose di *rerum natura*. Dal cavallo puoi fingere l'ippogrifo, dalla storia della regina Saba puoi fingere la storia della regina delle fate, dal giardino di casa tua puoi ideare il paradiso di Maometto, chè tanto è creazione Baiardo quanto l'ippogrifo, tanto è creazione il Napoleone che il Canova scolpì e fuse quanto la Venere di Milo e la Vittoria alata.

c) Legge: la coerenza.

In se medesimo e nel modo con cui esso percepisce le cose e le conosce, il nostro spirito è coerente e crea ed esige indefettibile coerenza. È il suo modo di essere. Non possiamo dire di conoscere un avvenimento se non scorgendovi conseguenza logica fra cause ed effetti; non possiamo ammirare un monte, una pianta, una cosa qualsiasi se non dandole armoniche proporzioni fra parte e parte e fra le parti e il tutto.

Anche la più ardita finzione, se è reale, è coerente di quell'unica indefettibile nostra coerenza spirituale. Il volo pindarico sottintende la più severa consecuzione da pensiero a pensiero; il tuo viaggio nella luna, gli incantesimi del tuo Prospero, le avventure del tuo Gul-

Digitized by Google

liver, le apparizioni del tuo Mefistofele continuano prospetticamente il mondo dei fenomeni nella nuova e più tua realtà immaginativa. Se tu sei artista, il tuo fantasma, vivo e maturo, è proporzionato non solo a se medesimo ma a tutto ciò che è fuori di esso e che lo trascende; perciò cotesto fantasma non ha soltanto per te ma per tutti gli uomini la giusta tonalità di segno, cioè di parola, di costrutto, di suono; e siffatta giusta tonalità lo pone in immediata comunicazione con tutti noi.

Parla, scrivi così come immagini: la tua creazione è già nostra, giacchè nasce e si forma dal comune nostro mondo con la comune nostra legge: la coerenza.

d) La realtà bruta come tecnica di espressione fantastica.

Non si crea dal nulla e nel nulla, e nemmeno col nulla; la fantasia non solo investe ed elabora la realtà bruta, ma ne materia tutte le proprie strutture; a ciò che è mera invenzione dà corpo, dà sensi, dà attitudini che noi tutti possiamo intendere, perchè già così intendemmo altre nostre formazioni mentali più vicine alle cose di *rerum natura*. Il volgo non chiama reali se non le cose del mondo fisico; queste sole a lui sembrano ben salde, ben esistenti; l'Arte la sua più vera realtà non la crea se non in accordo col modo con cui vede il mondo fisico, sì che quella tutta fantastica realtà non sembra quasi altro che la geniale proiezione del mondo fisico stesso traverso il prisma dell'animo del poeta; come la fata morgana, la quale figura palme, montagne, case, capanne non esistenti certo là dove tu le vedi, ma che ad una ad una hanno i loro motivi nella cosmografia della regione e nello stato dell'atmosfera.

Anche per la più ispirata lirica, la verità vissuta sembra non solo il movente ma proprio la materia del

Digitized by Google

lavoro fantastico, così come la stipa è insieme origine ed alimento del fuoco che la incendia. Le migliori liriche, da Dante al Pascoli, narrano di cose successe; e anche nella inesauribile libertà figuratrice, nei più audaci sogni della fantasia ariostèa tu vedi il riflesso della realtà vissuta.

Non discorriamo poi del romanzo, il quale, per definizione vorrebbe essere qualcosa come la rappresentazione della più o meno comune nostra vita. Il romanziere investe la storia quotidiana e la rifoggia ed anche talora la sovverte; ma noi vedremo come egli tenda a voler apparire storico, il più coerentemente storico possibile e come l'arte sua spesso pretenda essere l'arte della precisa determinazione di passioni, di luoghi, di personaggi, di eventi, quasi perchè il sigillo della sua veridicità sia più volgarmente evidente. Anche colui il quale s'illude, crede di aver ben fermo il piede su una concreta verità, persuasissimo di edificare il suo sogno con la più rigida congruenza di circostanze e fatti ben precisi; anche le più coraggiose bugie partono dalla verità, si concretano della verità, e della verità vogliono avere l'intima logica connessione; anche le produzioni letterarie più grottesche, pur facendo strazio di ogni legge di verosimiglianza, pur sfruttando il caso fortuito, le strambe coincidenze, il pazzo incrociarsi di singolari vicende, vogliono appellarsi a fatti sporadici, a fenomeni naturali in cui madre natura sembra lasciarsi cogliere in peccato di contraddizione.

e) Verità e coerenza.

Siffatta scusa non può certo sempre valere. Che se i moti delle passioni sono alle volte contraddittorii, essi sono appunto contraddittorii coerentemente a quelle

Digitized by Google

passioni; che se in natura c'è il caso strano, eccezionale, questo caso entra nella legge comune appunto come caso più o meno isolato. Perciò non basta che un fatto sia vero perchè s'intoni a qualsiasi tua finzione; bisogna che esso sia così generalmente vero e così peculiarmente vero come tutta la tua creazione domanda.

Càpita alle volte di veder delle nubi in forma di croce, in forma di cavallo; ma quale pittore le accetterà nel suo cielo?... Il Balzac ci fa incontrare ad ogni pagina in milioni e milioni di franchi; i suoi sono romanzi di gente che nuota nell'oro; ebbene egli ha un bel difendersi in una sua lettera del 1833: « *Ah il y a trop de millions dans Eugénie Grandet? Mais, bête, puisque l'histoire est vraie, veux-tu que je fasse mieux que la vérité?* » Il Brunetière osserva giustamente: « *L'histoire, quoique vraie, n'était donc pas tellement vraie, que la vérité n'en souffrît quelques accomodements!* » (p. 70); e non del tutto diversamente, a proposito dell'*Uragano* di Gino Rocca, il Borgese notava che « *certe simmetriche denunzie d'infedeltà donnesche... sono così ingenue da valere per false anche se sono copiate dal vero* » (cfr. *Tempo di edificare*, p. 92).

Di qui, in Arte, la condanna del verismo (intendo del verismo scuola, del verismo preso come metodo o come legge); di qui la condanna di coloro che per difesa od offesa si riferiscono alla così detta natura, cioè al mondo fisico che ci è intorno, e alla storia stessa quotidiana. Mondo fisico e storia quotidiana sono irrealità se non diventano almeno motivi espressivi; l'artista, da quei motivi crea a sè una sua realtà fantastica, concreta, nuova, indipendente: egli riproduce il mondo, ma come lo intende lui; egli riproduce la vita, ma come la ricrea lui; egli in fin dei conti riproduce non il mondo, non la vita, ma il suo mondo lirico, la sua vita lirica.

Digitized by Google

Colui che, non potendo gloriarsi di liberamente e ampiamente concretare una sua vigorosa realtà fantastica, si gloria di rimanere almeno aderente al mondo fisico o morale e dice di copiare dal vero, in primo luogo si illude, perchè non copia se non da un vero che s'è fabbricato lui in mente, e poi non fa Arte, ma mestiere. Egli sa che i lettori, immaginosi la loro parte, desiderano sempre d'imbattersi in una esperienza la quale abbiano già avuta o che si augurano di avere; egli sa che taluni amano soprattutto chi li aiuti a conoscere date esperienze le quali brillano contornate dai miraggi della felicità o dalle tentatrici nebbie delle passioni, anzi del vizio; sa che pochi sono quelli che gustano la pura realtà fantastica e concettuale, mentre invece la gran folla è curiosa dell'avvenimento, del fatto, anzi del fattaccio, delle pazze combinazioni, dell'insolito spettacolo; queste e altre simili cose sa lo scrittore mestierante, e ad esse egli deliberatamente si attiene, perchè e la storia e il fatto e il fattaccio e la passione e il vizio hanno già per se stessi una loro torbida efficacia emotiva cui egli, pseudo artista, non sa aggiungere una significazione sua sublimatrice. Ha dunque bisogno di tutta la brutalità, dacchè gli vien meno tutta l'idealità. Quando poi lavora di fantasia, sente il peso delle male abitudini, e va via starnazzando, razzolando, non già volando.

C'è invece chi vuol volare a tutti i costi; e voli! non pretenda però che noi lo seguiamo fuori della solita logica la quale si chiama il buon senso, nè pretenda di essere capito da noi se non attinge al medesimo fondo comune che si chiama la vita di tutti i giorni. Si diriga ai pazzi (e ce ne sono!) o a coloro (e ce ne sono anche di più!) i quali digeriscono qualsiasi incongruenza dell'arbitrariamente inatteso, del volutamente bizzarro, del perdutamente terribile.

Digitized by Google

È osservazione vieta che gli avvenimenti di tutti i giorni possono superare in complicazioni, in casi, in intrecci, in terribilità qualsiasi delirio di romanziere. Non avete che battere all'uscio di uno qualunque dei vostri vicini e farvi contare la sua storia; quella storia, purchè voi la sappiate spiritualmente ricreare, val certo meglio delle più straordinarie capestrerie, delle più balzane stravaganze che mente di allucinato possa aver mai messo insieme.

Eppure tutta la grande guerra del 1915, trattata e ritrattata da cento poeti e romanzieri, poco o nulla ha dato che possa mettersi a confronto colla banale storia di due contadini: Renzo e Lucia. Si è che in Arte non importa ciò che togli dalla realtà bruta, ma il come togli e fai tuo. La creazione è opera tua, tutta tua, nei mezzi e nella forma, nella scelta e nella interpretazione, nell'intensità e nell'estensione.

La guerra di Troia, così com'è cantata da Omero, ha sicuramente appigli in ben determinati fatti storici; ma non coincide con nessuno di essi; Renzo Tramaglino o il nipote di Padron 'Ntoni o Mastro don Gesualdo ci appaiono certamente ben definiti e reali, ma tu ne troverai i modelli, non il modello; il particolare artistico in confronto col particolare storico ha in sè una verità ben più profonda ed estesa, perchè esso è un concreto risultante degli elementi fondamentali di cento concreti: è il concreto tipo (cfr. Cap. XVII *h*).

L'uccello di palude vola basso; ma l'aquila non sa volare terra terra; vólano tutt'e due, ma d'altro volo. Date a uno scrittorello da descrivere un ospedale; egli vi descriverà l'ospedale del suo paese; ma se voi siete artisti, nell'ospedale del vostro romanzo ci sarà un po' di tutti gli ospedali che comunque avete conosciuto; e ci sarà ben più: ci saranno gli echi, le risonanze

Digitized by Google

della vostra psiche, le onde profonde del vostro sentimento; ci sarà la creazione vostra.

La quale creazione può scostarsi dal bruto mondo per fin nella scelta dei mezzi tecnici. Il rullo del tamburo io lo conosco bene; un futurista l'ha messo in poesia con una serie cadenzata di tru-tru-tru! tru-tru-tru!; ma Beethoven, quando vuol farti sentire la diana che desta il notturno campo militare, non fa rullare già i tamburi che ha lì in orchestra; sveglia invece i violini, sveglia i violoncelli, sveglia i maggiori istrumenti a corda; dalla realtà bruta assurge alla realtà fantastica, l'unica che nella esatta coerenza dell'intero spartito possa con lieta sorpresa farti sentire il rullo, quel rullo che lì è tutti i rulli, nella giusta intonazione.

l) La realtà concettuale in rapporto con l'Arte.

Pure la realtà concettuale può aver che fare con l'Arte, ma anch'essa a patto che ridiventi elemento fantastico o come motivo o come mezzo di espressione, trattata insomma come realtà bruta essa stessa, da interpretarsi, da trasformarsi, da sublimarsi, da concretarsi in fantasma. Così è che noi accettiamo tutti i ragionamenti di don Ferrante proprio come accettiamo la storia del Cardinal Federigo o della calata dei lanzichenecchi; quei ragionamenti e quella storia sono al loro posto, dànno un po' di seicento al libro che vuol narrare il seicento; proprio come gli accidenti della cronaca dugentesca o trecentesca e le invettive politiche e le discussioni teologiche e le astruserie astronomiche medievali, entrando a materiare la magnifica visione dei tre regni d'oltre tomba, se ancora per noi aggiungono al poema dantesco un senso di umana verità, dovevano per i contemporanei essere anche ragione di attuale interesse e motivo di più immediata illusione artistica.

Digitized by Google

D'altra parte Lucrezio, Dante, Tolstoi, Ibsen, Pirandello possono ben avere i loro presupposti filosofici, religiosi, morali, scentifici, politici; ma quei presupposti rimangono zavorra se l'Arte non li accende in fulgore di grazia; e li accende, e perciò noi quegli scrittori li chiamiamo artisti anche quando essi preferirebbero essere chiamati pensatori.

Certo si è che spesso anche coloro i quali più gagliardamente spaziarono nel campo della fantasia, sembrano aver sentito il bisogno di appoggi reali tolti non solo dal mondo fisico, ma anche dal mondo morale; come tutto il loro edifizio è materiato di elementi vissuti, come hanno dovuto crearsi difficoltà tecniche di strofe, di verso, di rima, di sceneggiatura, così han voluto circondarsi anche di un'armatura ideologica, raziocinata; e sotto la visione apparentemente tutta fantastica c'è una leggera trama di ragionamento, dietro l'espressione estetica c'è l'espressione teorica. La splendidezza della statua non ti impedisce di notare la qualità del marmo; il fulgore della bellezza intuitiva non impedisce che ti giungano i riflessi di una costruzione concettiva; tu ti accorgi che l'artista il quale sembra parlare soltanto alla tua fantasia, potrebbe forse suggerire qualcosa anche al tuo intelletto. E allora hai una « seconda vista », allora hai il simbolo, hai il così detto « significato allegorico » o « analogico », hai la « tesi ». Hai ancora Arte? Sì, se simbolo, allegoria, tesi non sono un'aggiunta, ma sono elementi della realtà fantastica stessa, in quanto la visione partiva da un substrato di realtà concettuale che fu vinto, magnificato in poesia; dietro la quale poesia, per quanto essa folgoreggi, tu puoi indovinare il pensiero onde si accende: l'effluvio non nasconde il fiore. Ma troppo spesso, oimè! il fumo nasconde il fuoco.

Digitized by Google

CAPITOLO SETTIMO

La Tonalità di visione come limite.

a) Unità e proporzione di disegno. — *b*) L'ispirazione. — *c*) L'artista accetta i limiti. — *d*) L'artista cerca i limiti. — *e*) Il disegno giustifica. — *f*) Più figurazioni in una figurazione. — *g*) Spontaneità di disegno. — *h*) L'odierno sparpagliamento.

a) Unità e proporzione di disegno.

La coerenza, ossia la giusta tonalità del fantasma, ha storicamente le radici nell'essenza del nostro spirito, ed è tutta una cosa coll'interna unità del fantasma medesimo.

Dire « unità » è già dire « proporzione », e viceversa; giacchè, nè in *rerum natura* nè fuori, noi non possiamo pensare le parti di un tutto se non in armonia tra di loro col tutto stesso.

Dalla scintillante moltitudine dei particolari concreti fantastici che il poeta ogni giorno crea nella mente e che dentro di sè porta e che istintivamente viene elaborando, paragonando, accordando, legando, pure istintivamente, quasi fossero essi stessi i particolari ad agglomerarsi, adattarsi, disporsi, ordinarsi a vicenda secondo una loro segreta legge di attrazione e gravitazione, ecco un giorno, un lieto giorno, il poeta trova d'aver

Digitized by Google

composto, foggiato, plasmato il collettivo fantasma della Finzione; ecco nella mente del poeta si stacca, si isola, campeggia la visione completa, nuova, plurima ed una, organata nel suo complesso e nelle sue parti, viva e sfolgorante, coordinata in sè e col mondo di lui che la produce e col mondo di coloro ai quali è diretta e che nel loro spirito la dovranno riprodurre.

Che cosa è successo?... È successo che l'inquieto e sempre desto operativo spirito si è liberato del dominio dei singoli precisi particolari fantastici, ne ha sondata la massa fin nel profondo, fino a giungere alla più elementare, alla più essenziale ragione di ciascuno e di tutti, e con vittorioso slancio risorgendo ha dato un'orientamento a quella parte della massa che vibrava all'unisono coll'idea orientatrice, ha cioè conglobati e proporzionati in questa sola idea tutti i particolari i quali, nonchè escludersi o contrariarsi a vicenda, a vicenda si cercavano, si completavano, tutti medesimamente attratti da essa idea come dalla calamita sono attratti i granuli metallici di un ibrido miscuglio di polvere; e dietro quell'orientamento, con quell'attrazione, colla misteriosa potenza dell'atto creativo ha preso vita il fantasma. L'artista, in uno sfogo unico e intenso, ha fatto convergere, ha unificato cento stimoli di cento simpatizzanti sentimenti in uno stimolo solo; degli sparsi lieviti della sua scomposta commozione uno ne ha fecondato, e questo si è mosso, ha agito, ha accesa la fiamma di un unico entusiasmo trascinatore e accentratore; le cento immagini convergenti si sono incorporate in un'immagine sola: nella nuda sintesi ch'è la bellezza.

In quel modo che nella torbida e varia miscela chimica gli elementi della omogenea materia si concretano intorno ad un solo elemento a formare il cristallo, il quale in tal maniera si separa e brilla, così nel turbine delle immagini

Digitized by Google

sorge un'immagine a far con altre poche un disegno che sta a sè perfetto ed uno in ogni suo elemento, come è perfetto ed uno il fiore che tu cogli dalla siepe, com'è perfetto ed uno il frutto che spicchi dall'albero silvestre, com'è perfetto ed uno esso stesso l'albero, finito e consequente dalle radici alla vetta nella pluralità delle sue fronde, delle sue fibre, delle sue molecole: totalità nella diversità, unità nella distinzione.

b) L'ispirazione.

Questa concreta, compatta, proporzionata unità, che è poi tutta l'Arte, non viene raggiunta se non dagli spiriti caldamente e riccamente gagliardi, da quelli che nella loro piena umanità, nel nutrito ed avvampante loro fervore soli possono trovare e fecondare l'attimo dell'ispirazione, cioè la luce orientatrice la quale improvvisa sprazza nel caos delle sempre affluenti creazioni particolari, e che è appunto come il lievito intriso a muover la massa, o come la corrente elettrica lanciata a provocare la sintesi.

In costoro quella massa che sembra amorfa e confusa, è tutta germi, ciascuno dei quali ha le sue cento possibilità di fioritura; in costoro l'inquieto spirito creante ha ad ogni notte la sua stella polare, in costoro dalle profondità dello sconosciuto sorge e trionfa l'energia propulsatrice, la spinta direttrice e accentratrice; essi, i ricchi di umanità, i sensitivi, i fervidi, dal molteplice ribollimento della vita interiore sono anzi costretti a creare; perchè tutti quei germi a uno a uno sono potenzialmente attivi e tutta quella materia ribollente non vuole rimanere deforme e scomposta, ma in un improvviso momento, come scossa da una miracolosa fecondazione, ecco vuol vivere e formarsi anche essa, ecco

Digitized by Google

si displica, si secerne, si congegna, si equilibra, si plasma in un disegno, in una figura, in un significato (cfr. Cap. XXV *a*).

c) L'artista accetta i limiti.

Alla fantasia viene poi in aiuto il raziocinio, e in alterni successivi atti di inventiva e di speculazione tu fissi e pulisci quel disegno; o lo distruggi, se non ti sodisfa, e lo ricostruisci, e sempre più lo isoli, lo individui mondandolo di ogni accessorio non dico discordante ma anche solo inutile; giacchè esso vuole essere organicamente, perspicuamente perfetto, cioè inesorabilmente *simplex et unum* e per te e per coloro ai quali tu l'indirizzi, cosichè in tutto e per tutto debba brillare d'uguale trionfante luce e nessuno debba desiderare che in esso qualcosa sia o tolto o aggiunto o tramutato o intervertito.

Il fiore non vuol essere che fiore, non commutabile; il cristallo non vuole essere che cristallo, purissimo, non cangiabile; ciò che essi dal seme e dal terriccio o dal miscuglio non hanno attratto e incontrovertibilmente in se stessi organato, essi rifiutano ed escludono.

Se la potenza creativa dell'artista è anzi tutto istinto, energia, ricchezza, fervore spirituale, la valentìa dell'artefice è anche coraggio e sincerità di rinuncia. Non ti fidar del raziocinio, se questo ti suggerisce di aggiungere; potrebbe errare. Sappi che l'unità è semplicità; i cento accordi del tuo poema devono formare un solo generale facile accordo; se tu aggiungi una nota, lo guasti; le mille linee, i mille piani devono convergere, disporsi, confinarsi a vicenda a formare un unico vivido sistema; se tu ne prolunghi un tratto, cominci un altro sistema; i cento moti dell'anima devono essere una sola

Digitized by Google

inscindibile poesia; se tu innesti o accresci un'immagine, sconci tutta la proporzione dell'insieme (cfr. Capp. X *g* 8°; XVII *m*). Che più?... anche senza aggiunte è già fuori del bello un disegno troppo complicato; tradisce se non altro debolezza fantastica. Sicchè di fronte al Pirandello che in certa sua produzione « *sente il bisogno di metter su un castello macchinoso di eventi, svalutando* eo ipso *il significato universale del dramma* », ben faceva notare il Tilger come il Sarment abbia « *il vantaggio di aver fatto scaturire questo dramma di significato universale da un intreccio il più possibile banale, umile e quotidiano di fatti* » (Tilger, p. 69). Non sperate nulla di grande se non in ciò che è grandemente semplice!

Un panorama ci deve avvincere di un colpo d'occhio perchè noi possiamo abbandonare ad esso tutta la nostra anima; nè volta per volta noi possiamo veramente goderlo se non sotto un solo « punto di vista ». Come nella musica gli accordi riescono tanto più gradevoli quanto minor numero di suoni nuovi complementari essi aggiungono a quello fondamentale, ed anzi l'accordo perfetto è solo quello risultante di suoni tutti fondamentali, così la struttura della tua Finzione tanto più piacerà quanto più sarà semplice ed evidente. Se il tuo romanzo di quattrocento pagine non può essere riassunto in una quindicina di righe o poco più, non è un romanzo, è un centone.

« *Tutto è numero* » diceva Pitagora; « *Il y a de la géométrie dans tout* » diceva Descartes; ebbene il tuo numero non soffra frazioni, la tua geometria non soffra eccezioni nè complicazioni; sia la geometria più elementare, più alla mano, anzi all'occhio; il tuo quadrato dev'essere un quadrato, il tuo cubo dev'essere un cubo e nulla più; così come un corpo di animale vivente o è gatto o è cane o è cavallo o è aquila e così via, senza pur la minima appendice di falso abbellimento.

Digitized by Google

Il tuo disegno spiccherà dunque così chiaro e sagomato e reciso come la croce staglia nell'azzurro sul monte, e le bastano le nude ma solide sue quattro braccia per accennare al cielo e alla terra, all'un polo e all'altro dell'universo. Non solo; ma il tuo disegno sarà più che semplice anche dentro se medesimo, perchè tu sai che noi lettori preferiamo nell'opera tua indovinare anche noi qualcosa piuttosto che essere inutilmente aiutati da prolissità e minuzie. A noi piacciono gli scorci, i sottintesi; a noi piace dall'alto della vetta dominare di un solo sguardo la costa del monte e supporre e immaginare noi i burroni celati dalle macchie, continuare noi il sentiero che laggiù par troncato da quel greppo e poi riappare più in alto a quella svolta, figurarci noi a nostro modo le nascoste cavità da cui sgorga quel ruscello che diviene fiume laggiù nella bassa verdeggiante pianura.

Siffatto « indovinare » dà al lettore il godimento della spontanea attività fantastica; più gli aggiunge la gioia intellettuale di essere riuscito a risolvere un problema; più ancora lo persuade di valere anche lui come l'autore, di essere alla medesima altezza ideale, anzi più in alto. E perchè piacciono le « immagini » nel senso di cui ti discorrerò in Cap. X *g* 5°?... perchè in fondo sono una specie di fantasioso indovinello.

Se tu taci ciò che non è strettamente necessario, più numerosi e maggiori intorno a te saranno i consentimenti, perchè quei facili sottintesi ognuno dei lettori potrà riempirli a suo modo; se tu sarai signorilmente sobrio, ognuno dei lettori arricchirà della sua propria esperienza, della sua propria poesia la sobrietà tua; alla tua non ostentata ricchezza si aggiungerà anche la ricchezza nostra, e il tuo fantasma vibrerà più a fondo nell'animo di tutti. La tarda lumaca trascina il suo guscio, ma la farfalla non vuol portare i frusti del bozzolo; nè

Digitized by Google

il monile d'oro rimpiange le scorie. Eppure il bozzolo era di seta, eppure quelle scorie erano forse anche preziose.

L'artista rinuncia al bozzolo, alle scorie; e forse tra queste c'era l'idea che non come artista ma come filosofo più gli premeva, c'era l'immagine che altra volta gli piacque, c'era ciò che da lui desideravano gli amici e gli ammiratori, la platea e i cenacoli, c'era forse ciò che le convenienze esigevano. Ma l'Arte è signora sovrana, basta a se stessa, non scende a riprove, sdegna render troppo conto di sè; e quella è la sola bellezza che può mostrarsi tutta nuda perchè non è che splendore.

Già fu detto: come nell'atto morale, così anche nell'atto creativo necessità e libertà coincidono, determinanti e determinate, sofferte e superate. Creare è limitare e limitarsi, è segregare e segregarsi, è eliminare, è fissarsi. Come il getto dell'acciaio che folgorante esce dalla fornace ha bisogno dello stampo che lo concluda, così l'opera d'Arte ha bisogno dei limiti (cfr. Cap. XXI *c* ed *e*).

d) L'artista cerca i limiti.

L'artista anzi talora se li crea i limiti, aggiunge necessità a necessità; è come se l'opera sua non solo volesse essere coordinata e legata intimamente sutura per sutura entro di sè, ma desiderasse essere, dirò così, costretta dal di fuori nella più rigida ed isolante determinazione possibile. Siffatto desiderio di limitazione, di inceppamento anzi, fu già difetto nell'artificiosa poesia provenzale; ma è esso che aiutò a foggiare il verso, la strofa, la poesia delle letterature novelle; è esso che dispose in simmetrica armonia *La Vita Nuova* di Dante e in più visibile e in più superba architettura, con le tre meravigliose navate, col breve pronao del

Digitized by Google

canto primo, con le tre grandi chiavi di volta del canto sesto d'ogni cantica, la tripartita eppure stupendamente una cattedrale della *Divina Commedia.*

Ben si intona la sacra e rigida architettura al poema sacro, il quale sta fra la Chiesa e l'Impero, fra i tempi della fede e i tempi dell'azione, fra la terra ed il cielo, fra Lucifero anzi e il sommo Empireo: il poema ideato e composto nel tempo appunto in cui ogni città d'Italia disegnava ed ergeva i suoi palagi e le sue cattedrali. Ben si intona la decisa volontà di rispondenza fra parte e parte colla sovrana, generosa incontentabilità dell'ultima anima medievale; e il desiderio della perfezione statica appare non disunibile dalla vicenda del peccatore che dalla dissipatezza si converte e sale alla perfezione eterna; sì che anche il riverberarsi del fatidico numero uno e trino sembra il segno adatto per il poema del Dio cattolico e delle virtù teologali. Così, a sua volta, nel fiorito e novellante Cinquecento il groviglio degli episodi, lo spezzarsi e il riprendersi dell'azione, anzi delle azioni, nel vario ritmo della scandente ottava ariostèa, sembrano l'ordinamento più proprio e per quell'opera e per quel popolo; ordinamento che ricorda certi rabeschi che vanno e vanno e si intrecciano e si tagliano e girano e ritornano e sono cento linee in un unico disegno.

Unico, mirabile disegno sono *I Sepolcri* del Foscolo, e quella è lirica eterna; ma al poeta sfugge invece la visione sintetica delle sue Grazie, e *Le Grazie* non vivono se non come frammenti. E solo come frammenti vivranno forse gli ultimi libri pubblicati dal D'Annunzio; ma non così *Il Piacere*, non così, per povera esemplificazione, i romanzi del Flaubert, nè quelli del Tolstoi, nè qualcuno di Henry James, nè qualcuno del Verga, nei quali alle cure dell'interna simmetria si aggiungono rinunce di ogni sorta, quasi perchè la struttura appaia più plastica, più

Digitized by Google

staccata e indipendente perfino dal mondo interno di chi l'ha creata.

Non ho nominato *I Promessi Sposi*; ma forse che il Papini non ci assicura che anche in essi non mancano certe misteriose rispondenze aritmetiche, per cui sette temi principali ricorrerebbero ognuno cinque volte, regnando nel romanzo manzoniano il numero cinque come nella *Commedia* il numero tre? (Cfr. la prefazione a *Le più belle pagine di A. Manzoni*).

e) Il disegno giustifica.

La sintesi ti costa rinunce; ma, oltre che la ragione estetica, essa dà al tuo lavoro la giustificazione pratica di ciò che contiene e di ciò che non contiene.

Le nozioni astronomiche e teologiche in Dante ci possono anche trovare scettici e poco persuasi; tuttavia se guardiamo all'intero grandioso disegno fantastico, possiamo ben concludere che l'astronomia ha pur qualcosa a fare in tutta quella costruzione cosmografica di cielo e terra, e che la teologia è al suo posto nel poema divino.

Le cento novelle del *Decamerone* sono già a una a una dei capolavori d'Arte, sebbene il rigido moralista o anche solo l'uomo pratico possa lamentare in troppe di esse non so quale sconsiderata baldanza o rischiosa futilità; no, a una a una non sarebbero più belle se fossero anche più morali; ma forse sarebbero più socialmente accettabili. Ebbene il quadro generale in cui esse sono concepite le giustifica; e con artistica ragione l'autore, accomiatandosi dalle « *nobilissime giovani, a consolazion delle quali io a così lunga fatica messo mi sono* » poteva tra le altre sue difese ricordare che « *non nella chiesa,... nè ancora nelle scuole de' filosofanti... nè tra' chierici nè*

Digitized by Google

tra' filosofi in alcun luogo, ma tra' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani, benchè mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sè era alli più onesti non disdicevole, dette sono »; e se ve n'ha che non piacciono: « *conviene, nella moltitudine delle cose, diverse qualità di cose trovarsi* »; e così via « *se alcuna cosa in alcuna n'è, la qualità delle novelle l'hanno richiesta* ». « *Le quali se con ragionevole occhio da intendente persona fien riguardate* », forse, direi io, potrebbero rivelare anche un lor disegno morale che in ben altro senso le giustifichi; giacchè, per secreto contrasto, esse, « *scritte per cacciar la malinconia delle femine* », potrebbero nella loro compagine celare l'allegoria della più seria e più pensosa vita umana.

Ognuno conosce la venerazione che il Certaldese ebbe per l'opera dantesca e per la classicità, sì che può nascere spontanea la domanda: nel libro che gli costò « *così lunga fatica* » non avrà il Boccaccio cercato anche lui un disegno, un'architettura per quello che doveva essere il suo capolavoro?

Già pensava lo Scherillo potersi dare benissimo che quelle novelle dovessero essere « *anche raggruppate e fissate intorno ad un disegno, quasi un grappolo di glicine* » (p. 488); il medesimo Scherillo notava pure: « *ecco: sette per l'appunto, quante le Muse, erano le giovani donne... e per l'appunto tre i giovani...; di modo che insieme poterono raggiungere quel dieci che è il numero perfetto, e, raccontando ciascuno dieci novelle per dieci giornate, poteron metterne insieme cento, il numero perfettissimo, che è pur quello dei canti della* Commedia » (p. 495). Ma vediamo qual sia quel « grappolo di glicine »; potremo forse trovarci davanti a qualcosa di meno floreale ma di più architettonico, e, diremo così, più dantesco.

Nel *Decamerone*, un'architettura già appare se osser-

Digitized by Google

viamo come esso consti di

proemio + 100 novelle + chiusa.

Ogni giornata poi è simmetricamente preceduta da un proemio speciale e seguìta da una doppia chiusa speciale; anzi il suo proemio e la sua chiusa l'ha ogni novella. Ma se vogliamo guardare all'argomento delle varie parti, dopo aver ricordato che la descrizione della pestilenza fiorentina ottiene « *d'inquadrare in un'unica novella le cento di cui il libro si compone* » (Scherillo, p. 494), sembra lecito aggiungere che le cento novelle hanno una precisa legge di distribuzione:

La prima giornata e la nona hanno un tema libero, giacchè nella prima è « *libero a ciascuno di quella materia ragionare che più gli sarà a grado* », e nella nona discorse ciascuno « *secondo che gli piacque* »; la seconda e la terza hanno tema d'avventura, poichè le novelle del secondo giorno narrano di « *chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine* », e quelle del terzo « *di chi alcuna cosa molto disiderata con industria acquistasse, o la perduta ricuperarasse* »; tema d'amore hanno la quarta e la quinta, giacchè l'una narra di amori tristamente finiti e l'altra di amori che ebbero lieto fine; la giornata sesta fa a sè, a tema di motto, e precisamente: « *di chi, con alcun leggiadro motto tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita pericolo o scorno* »; la settima e l'ottava giornata hanno tema di beffe che « *le donne hanno già fatte a' lor mariti* » o di « *beffe che... donna a uomo o uomo a donna o l'un uomo all'altro si fanno* »; in fine la decima giornata ha tema di incoronamento o conclusione: « *si ragionò di chi liberamente o magnificamente avesse operato* ».

Come nella *Divina Commedia*, anche nel *Decamerone*

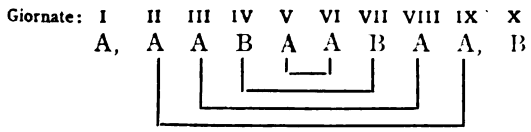
Digitized by Google

soggetto del libro è l'uomo, e l'allegoria appare in simmetrica relazione coi temi delle singole giornate, e, si vedeva, con l'intendimento di dare importanza ai così detti numeri perfetti:

Giornate	Tema	Numeri perfetti				Allegoria
		Giornate			Novelle	
I II-III	libero d'avventure	3			30	L'uomo nasce libero; nel corso della vita incontra avventure buone e cattive;
IV-V VI	d'amore di motti	3	9	10	30	100 incappa nell'amore; si allieta ed è oggetto di motti
VII-VIII IX	di beffe libero	3			30	e di beffe; ma sempre vuol essere libero,
X	di coronamento	1	1		10	e deve tendere a operare generosamente bene.

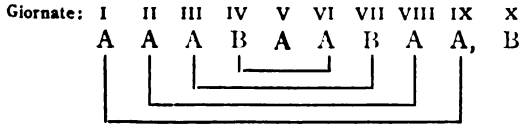
Nella distribuzione dei Re e delle Regine, qualcuno potrebbe poi osservare una doppia legge: una legge è fondata sul numero dieci, l'altra sul numero nove.

Segnando A la Regina e B il Re, si ha questa disposizione:



dove la simmetria è più che evidente.

La seconda legge è questa:



Digitized by Google

dove **A**, Fiammetta, è al centro, e (X giornata) Pàmfilo resta fuori come coronamento.

Si tratta di coincidenze non intenzionali?.. e allora sarebbero tanto più significative.

l) Più figurazioni in una figurazione.

Così il Boccaccio alla *Commedia* che egli, dicono, chiamò « divina » contrappose la *Commedia Umana*; titolo e figurazione che poi dovevano piacere anche al Balzac. I volumi del quale possono a uno a uno non tutti contentarci; ma quando egli ce li offre come scene della gran Commedia Umana, noi comprendiamo che sono al loro posto anche certe narrazioni le quali davvero a tutta prima non riuscivano a persuaderci, e che adesso, visioni o strane o scolorite ciascuna per se stessa, acquistano l'una dall'altra un loro più intenso significato, trovano il loro motivo di essere nella più vasta rappresentazione che tutte le involge.

Libri corti in serie lunga con eventuale continuità di personaggi sembra sia stata la strada tracciatasi dal Balzac per dare fondo alla meravigliosa e spettacolosa sua idea. Figurazione per figurazione, opera per opera e tuttavia in un disegno uno e trino (si pensa a Dante, si pensa alle trilogie della tragedia greca) concepiva invece il D'Annunzio nelle trilogie dei *Romanzi della Rosa, del Giglio, del Melograno*, quando scriveva: « *Così nei nove romanzi io avrò dato il compendio delle ansietà e delle aspirazioni umane in questo tempo, avrò manifestata una visione totale del mio universo* » (Morello, p. 65).

Perchè la facile concezione del nostro romanziere riesce meglio a persuadermi che non il macchinoso edificio del fondatore del romanzo moderno?... Forse anche perchè in essa trovo meno volontà di ricerca e più

Digitized by Google

libera espansione di fantasia? meno artificio insomma? La vita moderna male soffre incatenamenti artefatti, classificazioni, repertori. La continuità della *Divina Commedia* italiana e delle vagheggiate trilogie dannunziane è tutta o quasi tutta interna, così come tutto interno è il vincolo tra i cinque romanzi che dovevano essere *I vinti* del Verga; rileggete le pagine premesse a *I Malavoglia*. E così pure ripensate all'alone fantastico che doveva fare un tutto ben saldo della tetralogia di Lucio d'Ambra: *L'ombra della gloria*, *L'ombra dell'Amore*, *L'ombra della Vita*, *L'ombra della Fede*. E consentite al Pirandello di raccogliere i suoi drammi sotto la bandiera di *Maschere nude*: sono un unico dramma. Invece le novelle pirandelliane stan bene sotto il bandierone di *Novelle per un anno*; coll'augurio però che non sia un anno di giornate troppo uguali.

La continuità della *Commedia Umana* francese è in gran parte esterna; nè molto giova che in essa un romanzo alle volte continui l'altro nei personaggi e nei luoghi, come poi piacque, tra i molti, anche al nostro Fogazzaro e ultimamente al Brocchi, per non nominare il Romain Rolland, il Proust, Martin du Gard e non so quanti altri forestieri. Siffatta forma di continuità interna sembrerebbe, a occhio e croce, non solo imprimere un sigillo di unità all'intera corona di romanzi, ma anche offrire allo scrittore quest'altra agevolezza: dopo il primo, in ogni ulteriore romanzo egli può avvalersi dell'antecedente per risparmiare informazioni di antefatto, descrizioni di luoghi, di casi, di caratteri. E in vero, per dir solo dei caratteri, ogni personaggio già conosciuto che rientra in iscena ha già la sua ben definita determinazione, porta con sè tutta un'esperienza ben nota al lettore; parrebbe dunque che quando siffatta esperienza venisse ad aggiungersi ai nuovi eventi, questi dovrebbero

Digitized by Google

sembrare più concretamente veri, come quelli che partono da un fondo più reale già ammesso anzi approvato. Continuare parrebbe anche meno arduo che creare dal nuovo. Ma non è proprio del tutto così; e davvero già in Balzac la voluta continuità di visione da libro a libro ottenuta costringendo un eroe di una storia a figurare più o meno oscuramente in una storia tutt'affatto diversa, sminuisce quel reduce eroe e conturba la nuova storia in cui egli riappare. Senza dire che ogni ulteriore aggiunta sembra accusare di incertezza la visione precedente; e senza osservare che, siccome aggiungendo bisogna pur variare (chè mal si aggiunge ripetendo!), ne deriva la difficoltà di mantenersi in perfetta coerenza sia con gli eventi più o meno forzatamente incatenati, sia coi personaggi tenuti in iscena per tanto tempo nel foco di visioni disparate. Di qui le contraddizioni del Balzac e quel non so che di stanco, di mal predisposto, di voluto, di prolungato che hanno alcune di siffatte serie narrative, anche recentissime.

g) Spontaneità di disegno.

Mette conto di crearsi limiti e rinunce?... La risposta va data caso per caso; ma, in genere, chi si limita assurge, chi generosamente si lancia nelle difficoltà moltiplica la propria energia e dà ad essa mète sempre più alte, verso impreviste bellezze. Già da molti furono fatte le lodi della rima e, in genere, dei congegnamenti metrici ai quali forse un giorno i poeti ritorneranno con più generoso amore; a me basti il dire che a data visione si addice dato metodo, che anzi la tua definitiva visione può nascere di getto già immutabilmente formata e finita in ogni sua parte. So che generalmente non è così. L'opera d'Arte, generalmente, è l'ultima perfetta vi-

Digitized by Google

sione di tutta una serie di visioni più o meno imperfette. Lo sanno soprattutto i drammaturghi, tanto che, come abbiamo visto e torneremo a vedere, essi alle volte possono perfino apparire piuttosto sacerdoti del raziocinio che della fantasia.

Ma il vero si è che la spontaneità dell'opera d'Arte non esclude, fantasma dopo fantasma, un opportuno posteriore intervento del raziocinio; è questo che approva e disapprova, che giudica e manda. Nell'atto creativo l'artista è tutto fantasia, e ogni visione gli sgorga già col suo proprio disegno, anzi essa è appunto quel disegno; l'artista vero lascia maturare a lungo entro di sè la sua visione; la saggia, l'esamina, la distrugge e rifonde, incontentabile sempre, finchè a forza di successive creazioni non sia arrivato a quella Finzione la quale, in perfetta architettura e in serrata coerenza, non è più perfettibile. Fantasia e raziocinio allora sono d'accordo nella serena gioia del comune trionfo; l'autocritica tace, il mondo ha una bellezza di più.

La spontaneità consiste anzitutto nell'inconsapevole impulso della prima spinta emotiva, nella generosità cioè dell'ispirazione, la quale sì ha nulla che fare nè colla volontà nè col ragionamento tuo; la spontaneità consiste nel non sforzarsi ad atti creativi, nel lasciare che la fantasia si accenda quando vuole accendersi, nell'aspettare che il fantasma si desti, si elabori, si formi da sè (cfr. Cap. XXV). Il raziocinio può porre un dubbio, può dare uno stimolo alla fantasia creatrice; ma questo dubbio la fantasia lo risolverà quando vorrà lei, a quello stimolo essa obbedirà quando forse tu meno te lo aspetti. Lascia maturare il fantasma nella tua mente! Ciò che oggi ti pare confuso, domani si chiarirà da solo.

Digitized by Google

h) L'odierno sparpagliamento.

Il disegno nasce col nascere della visione; dov'è visione è disegno; e se oggi ci càpitano sott'occhio tanti e tanti libri nei quali invano cerchiamo un'idea madre, una veduta direttrice, una spina dorsale, una simmetria regolatrice e definitrice, un sigillo dell'unità nella varietà, si è che in quei libri manca anche la visione intera e perfetta. Sono parti immaturi, sono abbozzi informi, sono aborti affrettati. Ecco perchè lasciano l'impressione di impreciso, di indigesto, di disperso, di frammentario, di sparpagliato; sono divagazioni in serie, sono infilate, rassegne, cataloghi, oppure accozzaglie, congerie, mucchi, non sistemi, non costruzioni, nemmeno impalcature. Lineari sono i migliori romanzi del Verga; ma chi può tacciarli di non avere un disegno? Che anzi il Verga ama dar un preciso ritorno ritmico anche alle singole partizioni dei suoi romanzi; così che qualche suo capitolo ha la struttura della novella. Alcuni scrittori credono invece di aver già ottenuto molto quando in un romanzo fanno procedere parallellamente due o più storie in una volta; due, tre racconti in un racconto! (cfr. Cap. XVII *l*). Anche certi romanzi di Tolstoi, per esempio, risultano di due o più storie; ma Tolstoi è Tolstoi, e *Guerra e Pace* è Guerra e Pace. I più si attaccano alla autobiografia e snocciolano, grano dopo grano, il rosario dei patetici loro casi, nè si curano di vederla la loro vita in centripeta convergenza di linee. Eppure anche la vita ha i suoi richiami; ciò che è passato pesa sul presente, ed il presente è la preparazione dell'avvenire; i dolori e le gioie hanno i loro echi e i loro contrapposti; i ricordi e le speranze, il rammarico e l'illusione, il rimpianto ed il sogno sgorgano pure da un unico cuore. Il flutto degli umani avvenimenti non è

Digitized by Google

senza intime rispondenze, e qualsiasi scena della vita vissuta è come una tela di pittura, la quale domanda la sua adatta cornice. Dalla nascita alla morte, dalle sorgenti alla foce non c'è una linea retta senza scorci di pianure, senza prospettive di acque e di monti; e in qualunque luogo tu ti fermi a godere lo spettacolo del fiume che traversa prati, campi, foreste, il gran padiglione del cielo limita e dà unità al tuo panorama.

Felice te se nella Finzione sai incarnare legami più interni, unità più profonda, rispondenze più lontane, le quali, come allacciandosi, vengano a circoscrivere, a individuare, a precisare, a improntare, a sigillare, a far uno insomma l'intero tuo concepimento.

Il France, cui piacciono i paradossi, può parlare contro la « *composition* », contro « *le plan* » e lodare i capolavori di Rabelais, di Cervantes, di Swift « *chefs d'oeuvres à tiroirs* », come egli li chiama (Gsell, p. 119); ma quei capolavori si raccomandano per ben altro, e in ogni modo un loro disegno l'hanno. Tu sta' al vecchio Orazio, non agli arguti rivoluzionari « *propos* »; sta' alla pratica dello stesso France, il quale nei suoi romanzi mostra una classica cura del disegno, e, proprio come comandava la vecchia retorica, si preoccupa di dare loro un principio, un centro, una fine. Il De Sanctis nella lettera XVII a Virginia aveva già avvertito: « *bisogna destramente tornare onde si è partiti* »; quando sia bello, s'intende! e mi par bello in *Velia*, dove il Cicognani comincia alla buona, da se medesimo: « *Anche stamani è venuto allo studio...* »; « *E mi eccitava, m'aizzava, gridando: Bravo!...* »; e poi tutto è storico: « *La moglie del signor Luigi...* » e via in terza persona da pagina quattro a pagina ultima, dove l'autore riappare nelle tre righe di chiusa: « *E oggi è venuto allo studio a avvisarmi che...* »; l'esile cornice basta ad accrescer valore all'ampio qua-

Digitized by Google

dro; il romanzo è ben d'un fiorentino che narra di fiorentini; e lì è al suo posto anche un po' di gergo. Certo quel consiglio che il De Sanctis dava a Virginia principiante non va da te preso alla lettera; ma anche tu col Borgese vorrai « *l'opera d'arte intesa come circolo chiuso, come architettura, come rappresentazione costruttiva d'umanità* » (cfr. *Tempo di costruire*, p. 81). Vedi del resto come appunto il France nella *Storia Comica*, fa che l'azione declinando via via si pieghi verso il punto di partenza ricollegando la fine col principio. Così la vecchiaia ricorda la giovinezza e il mistero d'oltre tomba ricorda il mistero che precede il primo vagito; così il serpe si piega in circonferenza a mordersi la coda e, in una finita figura di circolo, a significare l'infinito.

Digitized by Google

CAPITOLO OTTAVO

Il Disegno interno: Maniere, Movenze, Modi, Forme.

a) La varietà. — *b*) Diverse subtonalità. — *c*) Digressioni, episodi, commenti, ecc. — *d*) Maniera giocosa, seria, umoristica, satirica, ecc. — *e*) Movenze espositive e movenze emotive. — *f*) Dalla filosofia alla lirica versificata. — *g*) Modo narrativo. — *h*) Modo descrittivo: 1° La descrizione come preparamento. – 2° Come mezzo di concretezza. – 3° Come colore storico geografico. – 4° Come stato d'animo. – 5° Come « caratterizzazione ». – 6° Come necessità ossia intonazione. — *i*) Forma diretta continua. — *l*) Forma dialogica con glosse. — *m*) Forma dialogica agìta. — *n*) Forma indiretta.

a) La varietà.

Unità di ispirazione, unità di disegno, unità di movimento lirico, unità di stato d'animo, unità di interesse, sono tutte frasi che vogliono dire: unità di visione. Nè in Arte, per quelle felici antinomie che sembrano governare tutte le operazioni dello spirito, c'è unità senza varietà; la fiamma arde solo a patto di elevarsi, abbassarsi, risalire, lingueggiare, mutar forma e colore.

Unità di disegno include proporzione; ma proporzione di che cosa? Una linea retta può piacere, ma una

Digitized by Google

linea retta non fa disegno; un blocco di marmo squadrato e pulito ha la sua grazia, ma non fa statua; una prateria tutta verde solatìa ti può incantare, ma se non la rompe un fiume, se non la confina una selva, se non le dan vita figure di uomini e d'animali, non fa quadro. E del resto la prateria stessa non può essere così uniformemente verde da non lasciare indovinare il fitto delle erbe che minutamente si distinguono pur tutte insieme conglobandosi.

L'unità è nella distinzione di parte con parte: *concordia discors*. Certo non tutti accetteranno per musica vera l'urlo della sirena; eppure anche in quel lungo continuo ululo ci sono le sue distinzioni; esso, quasi il lamento di un petto gigante, comincia piano, basso, poi rinforza ondeggiando, s'inalza accelerando, si allarga immenso come a spire, precipita a spegnersi in un singulto. Non credo tuttavia che il tuo futuro libro possa paragonarsi al fischio della sirena; e tanto meno il tuo dramma: so che non ami i fischi. E allora la tua finzione sarà tante onde in un'onda sola, per arsi e tesi, per pause e riprese, a formare le divisioni e le suddivisioni d'un unico corpo: le parti, i capitoli, i paragrafi, secondo quella che le antiche retoriche dicevano la « disposizione », ma che in fin dei conti è ancora e sempre il disegno, l'architettura, la visione unitaria d'un molteplice omogeneo complesso.

Per questa divinatrice una e compartita visione della materia non si possono dar regole; certo gli scrittori che ti precedettero hanno avuto un loro uso; ma può questo altrui uso essere il tuo?... Qui, ti ripeto, si tratta del fantasma stesso, qui si tratta dell'inventiva di ciascun'opera di ciascun autore, e non c'è paragone fra opera e opera come paragone non c'è fra fantasma e fantasma. In ogni modo però quell'uso altrui esiste,

Digitized by Google

tu puoi studiarlo; io ne farò anzi un poco la storia esterna in questa seconda parte dell'*Arte dello scrivere*: povera storia esterna di ciò che sostanzialmente è interna incarnazione, inconscia animazione, intimo comporre e scomporre per plasmare la unica e varia, la semplice e multipla opera d'Arte.

Ma quando tu avrai ben studiato l'organamento dei capolavori altrui, quando tu avrai letto e vagliato ciò che in proposito ardirò di esporre, ricòrdati che anche nella così detta « disposizione della materia », anzi soprattutto in essa, l'unica formatrice è la tua ispirazione: lascia che questa agisca il più spontaneamente possibile! lascia accadere! lascia maturare! lascia formare! Sopporta la genesi dell'opera tua; quest'opera si formerà, si scompartirà, si ricomporrà, prenderà vita, luce, suono, plasticità da sola (cfr. Cap. XXV *b* 4°). Rispetta la lenta gestazione della creatura tua intellettuale, e ne sarai premiato: le varie membrature di essa si disporranno, si proporzioneranno automaticamente; una bella mattina, una bella sera troverai che a un tratto ciò che pareva confuso non è più confuso, ciò che era soverchio si è inabissato nel buio e tutto ciò che è necessario si è, in mirabile e inatteso effetto d'ordine, conglobato intorno ad un nucleo centrale a formare il disegno, a formare l'opera d'Arte, nella quale nulla è accessorio, nulla è avveniticcio: l'opera d'Arte una e varia sia nelle cose che esponi (avvenimenti, personaggi, luoghi, tempo, circostanze) sia nella liricità dell'esporle.

b) **Diverse subtonalità.**

Le cose che esponi possono importare subtonalità di disegno (digressioni, commenti, episodi, ecc.); la varia liricità di esposizione può importare subtonalità di maniere, movenze, modi, forme, ecc.

Digitized by Google

Per tutte siffatte subtonalità gli antichi ci tramandarono una lor legge negativa: *ne bis in idem!* E si capisce: varietà vuol dire diversità, e male si sopportano ripetizioni le quali non abbiano motivi di bellezza. In genere i personaggi non vogliono già copiarsi l'un l'altro, e le situazioni non vogliono già somigliarsi di troppo, nè le immagini desiderano di tornar più volte uguali in un capitolo e nemmeno in un libro; nè i costrutti e le parole si ripetono identici o simili con troppa vicinanza: tutto deve essere ogni volta nuovo e tuttavia richiesto. Renzo fa bene nel capitolo secondo dei *Promessi Sposi* ad adirarsi e usar le brusche, anzi le minacce, con don Abbondio; altrimenti come gli caverebbe il gran segreto? Nel capitolo quinto ecco si riadira, esce in parole mozze, lascia intravvedere terribili propositi; e quello sfogo non sfogato gli sta benissimo anche lì. Ma ecco una trentina di pagine più in là le terribili parole gli tornano a ruggire tra' denti; e questa volta è per persuadere Lucia a venir dal curato. Or perchè mai, là nel lazzaretto, davanti al padre Cristoforo, quell'ira riscoppia una quarta volta quasi con le medesime note, certo coi medesimi sentimenti?... È per introdurre la mirabile scena che chiude quel capitolo ventesimoquinto, e noi ne sappiam grado al Manzoni; ma non c'è forse un po' di *bis in idem?*

c) Digressioni, episodi, commenti, ecc.

Ci sono tuttavia delle sapienti ripetizioni, simili al ritorno di date linee in architettura e al *leitmotiv* in musica; ci sono anche delle sapienti deviazioni. Ecco per esempio Tolstoi che in *Guerra e pace* s'indugia in commenti e perfino in polemiche; ecco il Manzoni che ti fa fermare fra Galdino a narrare il miracolo delle noci

Digitized by Google

e che sacrifica addirittura un capitolo a farci conoscere la vera storia del Cardinal Federigo; ecco il Balzac estendersi in digressioni e trovar modo in *Le Médécin de campagne* di far l'apologia del cattolicismo, ovvero, nell'*Envers de l'Histoire contemporaine*, dilungarsi a difendere il diritto e il potere dell'associazione, o ancora, in *Le cousin Pons*, dissertare sull'occultismo; eccovi insomma la digressione, l'episodio, l'aneddoto: un più o meno evidente uscir dal cammino pel quale l'autore pareva guidarci. La narrazione procedeva come un grande e pieno fiume, quando uno scoglio, una piccola isola, rompe l'acqua e fa rizzare le creste dell'onde, le quali, passato l'ostacolo, si ricomporranno di nuovo e sembreranno riaffrettarsi più contente alla foce; nè il fiume parrebbe così bello senza quell'infrangersi, senza quella variazione.

E non è tutto qui; in un'opera d'Arte siffatte deviazioni non sono unicamente motivo di varietà; tanto meno di una varietà tutta esterna e ingombrante; nè il Manzoni nè il Tolstoi nè il Balzac nè il D'Annunzio vanno per esempio paragonati a Gian Battista Marino il quale nel suo *Adone* trova opportuno di farci perfino la storia del gioco degli scacchi e di cento altre cose. I veri artisti non centonano; per loro la Finzione non è un mero pretesto per discorrerti *de omnibus rebus et quibusdam aliis*; no, se nel compatto fluire dell'opera c'è un interludio, c'è una pausa, c'è un'apparente diversione, quell'interludio, quella pausa, quell'apparente diversione formano carne viva in corpo vivo, sono il portato della visione stessa della quale accrescono il tono, il valore, l'estensione, o anche solo il colore locale, l'atmosfera storica e le secrete responsioni e gli echi più o meno riposti.

Nei *Promessi Sposi* ti potranno parere un po' oziose le sfilate delle gride o la minuta pittura del giardino

Digitized by Google

di Renzo; nel capitolo decimosecondo, quando la folla in tumulto si rovescia verso Piazza Mercanti, ti parrà ben strano che in quell' « *esercito tumultuoso* » quasi tutti in quel momento appunto avessero la voglia e la calma di dare un'occhiatina a una certa statua posta in una certa loggia di un certo palazzo. Ma in genere, quando il grande scrittore sembra deviare, sta' attento: o egli è per dare l'ultimo magico tratto di pennello a particolari figure della sua tela, ovvero sta preparando i necessari elementi di un ben più vasto quadro; quella sosta segna o un colpo d'ala verso il cielo o nuovi rincalzi alle basi del suo superbo edificio. Insomma la digressione e a tanto maggior diritto, come poi vedremo, la descrizione, possono essere non solo utili ma necessarie al libro; entrano nella sua formazione fantastica, lo aiutano nel suo svolgimento, sono mezzo e spinta all'azione: sono visione pura, ovvero sono tecnica fatta visione, ch'è poi lo stesso.

d) Maniera giocosa, seria, umoristica, satirica, ecc.

La digressione tra l'altro importa anche un'opportuna modificazione dell'onda lirica; onda lirica che deve essere una nel suo complesso ma varia nelle sue fasi, come uno spartito è vario di a soli e non a soli, di pezzi concertati e pezzi recitativi, di dominanti e sottodominanti, di tonalità e sottotonalità. In una Finzione deriva dall'argomento e può alle volte essere legata alla sola digressione quella specie di subtonalità la quale possiam chiamare intenzionale o affettiva, perchè non si riferisce precisamente al maggiore o minore eccitamento lirico, ma alla natura, al timbro, dirò così, che il substrato morale o volitivo comunica a siffatto eccitamento lirico. Ed eccoti la maniera giocosa, la maniera satirica, la maniera umoristica rompere alle volte

Digitized by Google

con un frizzo, con una barzelletta la maniera seria dell'intero componimento; o viceversa eccoti la grave morale far capolino perfin nell'*Orlando Furioso* e nelle poesie del Pascarella, e vorrei dire anche nei romanzi allegri di qualche allegro mio contemporaneo. D'altra parte ecco la maniera esortativa, la maniera didascalica, la maniera polemica e, se più vuoi abbellirti: la maniera risoluta, cattedratica, imperiosa, canzonatoria, derisoria, secca, cruda, leziosa, untuosa, ecc., ecc., più o meno tempestivamente variare di tono i pesanti romanzi di qualche altro editorilamente meno fortunato.

Movenze espositive e movenze emotive.

Quanto alla tonalità lirica, il nostro discorso può passare da un minimo di pacatezza a un massimo di concitazione, dalla più pedestre prosa corrente alla più pindarica versificazione. Tra questi due poli estremi fluttuano movenze e movenze in numero infinito; giacchè, propriamente parlando, la tonalità lirica varia o può variare ad ogni singola più piccola espressione. Possiamo tuttavia, grossolanamente ed empiricamente parlando, chiamare **espositive** le movenze che, in genere, siano di intonazione più pacata, e chiamare invece **emotive** le movenze che siano d'intonazione più concitata.

Nell'una classe e nell'altra di queste movenze tu puoi, con gradazioni sempre diverse, adoprare le maniere di cui testè si è discorso: maniera giocosa, seria, satirica, umoristica, polemica, ecc., in modo « narrativo », « descrittivo » e anche « dimostrativo »; giacchè anche dimostrando ci si può accalorare e infervorare. Ai due estremi stanno, come abbiamo visto, il freddo raziocinio, ossia la più minuta analisi, alla base delle movenze

Digitized by Google

espositive, e l'alata lirica, ossia la più concentrata sintesi, all'apice delle movenze emotive.

Questa classificazione è tutta empirica e relativa; ma da una parte essa mi sembra assai più semplice e probabile di tante altre classificazioni retoriche, dall'altra parte dà modo a me ed ai pazienti lettori di intenderci almeno almeno sulla terminologia, e di avvertire che, in genere, l'analisi preferisce movenze espositive, e la sintesi movenze emotive.

f) Dalla filosofia alla lirica versificata.

Nessuna movenza è estranea alla tua opera d'Arte; la tua prosa può a tratti essere la frigida argomentazione di Rubé o l'amena sofisticheria di Don Ferrante, come può essere la poesia del manzoniano *Addio, monti*, ovvero la canzone degli avvinazzati nei *Reali d'Italia* o il sonetto dell'innamorato nella *Rosa d'Oro*. Anche nei romanzi più fantastici c'è il personaggio che vuol ragionare, c'è la signorina che vuol filosofeggiare, c'è colui che sa tutte le date, c'è colui che spiega tutto, c'è il moralista, c'è il politico, c'è lo scenziato, o almeno c'è compar 'Ntoni che sputa proverbi. L'arte della vetreria colora un bel romanzo del D'Annunzio; la caccia rallegra e dà il tono a parecchie scritture del Fucini e del Paolieri, la storia sorregge i romanzi storici e non storici, e financo il filosofo qua e là si abbandona in squarci di ispirato, libero, alato lirismo; vuol dire che in un romanzo bisogna saper dosare la storia come, per esempio, la dosano il Manzoni, il Ruffini o il Verga stesso, dosar la filosofia come la dosa il Bourget, dosar la scienza come la dosa il Wells, e, in varie gradazioni, buttar lirica, lirica, lirica dappertutto.

Digitized by Google

g) Modo narrativo.

Il quale « dappertutto » generalmente è fatto di narrazione e descrizione più o meno espositivamente od emotivamente adoperate.

Mi pare di aver già lasciato intendere che fra descrizione e narrazione non veggo differenza assoluta; tuttavia sta il fatto che ordinariamente si parla del narrare come di cosa diversa del descrivere; e anche noi, così all'ingrosso, possiamo, se non accettare, adoprare una tanto veneranda distinzione. Chi descrive espone circostanze, nota relazioni, delinea processi, dipinge paesaggi, fenomeni, caratteri, stati d'animo. Chi narra espone fatti, espone vicende, casi avvenuti e non avvenuti ma in ogni modo reali della più alta realtà che è la realtà fantastica. Il modo descrittivo tende a determinare; esso procede dall'intero alle parti per ritornare a dar sempre più vivida luce all'intero; il modo narrativo è, dirò così, prosecutivo, cronologico, da causa ad effetti, da antecedenti a susseguenti.

L'uno e l'altro modo, il descrittivo e il narrativo, possono passare dalla più tranquilla movenza espositiva alla più concitata movenza emotiva, dalla più lenta analisi alla più stretta sintesi, possono essere in maniera giocosa o in maniera seria o in maniera sarcastica, o ecc.; e ancora: alle volte si allargano in prosa distesa, alle volte procedono per scorci, alle volte sembrano ridursi a sommari affrettati.

h) Modo descrittivo.

Alcuni considerarono già la descrizione come un'aggiunta, un ornamento. Ma siccome ciò che è accessorio, ciò che è ornamento è bruttura, la tua descrizione, se

Digitized by Google

non è il tuo stesso fantasma, sarà orpello e inutile ingombro. Sì, in Victor Hugo, nel D'Annunzio stesso dell'ultima maniera (cfr. *Notturno*, p. 147 e sgg., e p. 426 e sgg.) trovi, non dico sempre, delle descrizioni le quali altro motivo non sembrano avere fuori del voler mostrare l'abilità di chi te le infligge o il desiderio di variare una materia troppo uniforme; ma nei casi migliori la descrizione è la chiave di volta dell'intero edificio, è tecnica fantasia. Essa non rappresenta un intermezzo, un fuor d'opera, un riempitivo; ma è organo nell'organismo, organo con la sua funzione ben precisa e non eliminabile.

1° - La descrizione come preparamento.

Anche quando par divenire fredda analisi o di converso sembra impennarsi dell'ali della poesia, la descrizione rievoca il passato, dà vita al presente, prepara il futuro, colorisce i luoghi, i tempi, i sentimenti, proprio come per altro verso può fare la narrazione.

Ti paiono forse troppo prolisse alcune descrizioni dei *Promessi Sposi*?... Potresti per eccezione anche non aver torto; ma vedi come esse si allargano e si indugiano per anticipare elementi i quali servano poi allo sviluppo dell'intero libro. Le notizie corografiche della regione lecchese ti portano nella viva geografia della visione; a furia di circoscrivere e accennare ti creano la vita di quei luoghi, di quel tempo, preparano ben più che la cornice per quei personaggi, per quelle passioni, per quei casi che sono appunto il romanzo. Perfino la sequela delle gride messe lì proprio sul bel principio a far da remora alla tua curiosità ti induce a convertire cotesta curiosità in attenzione più propriamente storica, ti obbliga ad intendere ed ammettere e trovar giusto l'avvenire delle tante esorbitanze e l'intrecciarsi dei

Digitized by Google

fatti così singolari che poi verranno. Nè solo ciò: ma quella lentezza, quella minuzia ti faran parere più snelli e rapidi i diffusi episodi che indi ti attendono.

Descrizioni, digressioni, minuzie assai più che nel Manzoni abbondano nel Balzac; ma prova a toglierle! Nei romanzi stessi dell'Hugo prova a lavorar troppo di forbici, come, con intento di diffusione popolare, ha fatto il Fabietti; il romanzo non regge più, l'architettura va a catafascio, il libro diventa un riassunto, un catalogo. Oh, Tolstoi può ridurre quasi al minimo le sue descrizioni; può talora accennare e non descrivere, toccare e passare, in un sempre più tragico rincalzo di fatti dietro fatti; ma quando (e sempre in componimenti brevi, come nella novella *La banconota falsa*) egli spinge siffatto metodo agli estremi e vuole essere tutto denso di persone e di cose, il lettore al voltar di certe pagine sospetta quasi di trovarsi davanti ad uno scenario, ad un abbozzo, piuttosto che a un'opera d'Arte. So che anche tu preferisci *Guerra e pace*.

2° - Come mezzo di concretezza.

Si è che non è possibile dar vita a un personaggio, a una passione, a un paesaggio senza la più accorta determinazione; se da una parte il descrivere serve tecnicamente a preparare situazioni e episodi, esso d'altra parte trova motivi ancora più intimamente artistici in quel bisogno che lo scrittore sente di dar concretezza al fantasma, di far parer vera e attuale l'azione fissandola il più sensibilmente possibile. Un carattere, un avvenimento, una passione non possono essere nè imaginati nè espressi se non concretamente con quelle date circostanze di tempo, di luogo, di luce, di suono, di movimento, di stato d'animo. Ben è vero che tu puoi i tuoi

Digitized by Google

personaggi concretizzarli facendoli agire; ma che cos'è la narrazione stessa se non una descrizione di eventi nel loro cronologico succedersi? E che cosa sarebbe tale successione di eventi se non fosse impostata nel tempo e nello spazio sì che ogni particolare abbia il suo rilievo, il suo colore, il suo chiaroscuro, il suo timbro, la sua vita e veracemente parli ai nostri sensi, a tutti i nostri sensi?

Vero è che generalmente le descrizioni si riferiscono al senso della vista; ma leggete Zola e D'Annunzio per il senso dell'odorato; leggete in ispecie D'Annunzio per il senso del tatto, del gusto (cfr. Cap. X *g* 5°).

3° - Come colore storico geografico.

Tra di noi non possiamo comunicarci se non per mezzo di ciò che già abbiamo in comune; e fra le prime cose che abbiamo in comune c'è questo mondo e la sua storia.

C'è nell'artista e nel lettore un senso storico e c'è un senso geografico, come c'è un senso musicale, come ci sono i sensi del mondo interno, ciascuno dei quali domanda all'espressione il suo contentamento.

Tu mi discorri del seicento?... il seicento dev'essere nell'atmosfera e nei fatti; non soltanto, ma anche nell'architettura delle case, nei mobili delle stanze, nella città, nella famiglia, nell'individuo, nelle abitudini della vita pubblica e della vita privata, nello sfondo politico generale, nei vestiti, nei costumi, nelle parole, di ogni tuo singolo personaggio. E come è dei tempi così è dei luoghi; se c'è un « colore storico », c'è pure un « colore locale », se c'è il senso della storia c'è pure il senso della geografia, e anche questo senso deve divenir sentimento, e anche questo sentimento deve divenir Arte, cioè a dire espressione di uno stato d'animo.

Digitized by Google

4° - Come stato d'animo.

La storia e la geografia infatti, i tempi e i luoghi e i fenomeni naturali in genere non sono dall'artista descritti in quanto tali, ma in quanto essi sono interpretati e rivissuti nell'animo di lui in quel dato momento lirico e in rapporto all'onda lirica di tutta la Finzione; diventano anch'essi dei fenomeni interni; sono lo stato d'animo dell'autore o dei figli della sua fantasia; perciò sono infinitamente vari.

Ciascun paesaggio, ciascun carattere, ciascun problema morale è sempre nuovo per l'artista; costui guarda allo spettacolo del sole nascente con animo diverso tutte le mattine, e perciò egli scopre ciascuna volta ciò che prima non aveva scoperto, da quello spettacolo ciascuna volta fa suo ed elabora circostanze diverse e in tono diverso; quello spettacolo lo riedifica lui ciascuna volta nel proprio spirito e nella propria coscienza. Lo stato d'animo nostro può variare col variare del paesaggio che ci circonda: una brulla e squallida pianura non suggerisce certo i pensieri che può suggerire la marina di Napoli; ma per converso un paesaggio ci appare sempre differente secondo i differenti nostri stati d'animo. Mentre io scrivo è l'alba del Natale; ci sono tanti Natali, ci sono tante liete e fosche albe di ceppo quanti sono gli uomini che in quest'ora si destano alla vita.

Inoltre, le cose e gli eventi, i fenomeni naturali e i fenomeni morali non sono legati al solo animo del narratore; essi sono precipuamente nell'animo di ogni singolo personaggio che il narratore mette in iscena; la loro interpretazione varia col variare degli stati d'animo non di un solo individuo ma di tutti i vari individui che reciprocamente influenzandosi entrano nell'azione; in tal modo cose ed eventi determinano gli uomini come gli

Digitized by Google

uomini determinano cose ed eventi, in un intreccio di accordi e disaccordi, in una progressione di toni, in un'armonica ascesa fino al culmine della possibilità espressiva.

Sì, l'autore può lui direttamente darmi la descrizione, per esempio, di una mattinata dell'anno 1628: «*Il sole non era ancor tutt'apparso...* »; ma la descrizione, proprio come la narrazione (cfr. Cap. XX *d*), può esserci presentata anche traverso i personaggi; le cose allora appaiono non come le vede colui che scrive, ma come le sente colui ch'è in iscena, e allora Rodolfo, Leone, il borgo, la città sono dal Flaubert presentati e descritti solo in quanto essi fanno impressione, quella data impressione, sopra Emma. Apriamo un romanzo del Verga: « *Ma Bianca non si mosse. Piangeva cheta, nell'ombra... Uno struggimento, un'amarezza sconfinata venivano dall'ampia distesa nera dell'Alia, dirimpetto, al di là delle case dei Barresi, dalle vigne e gli oliveti di Giolio... Il rumore della festa si dileguava e moriva lassù, verso San Vito. Un silenzio desolato cadeva...* » (in *Mastro don Gesualdo*, p. 43). Desolato per chi? ... per Bianca, s'intende. Che importerebbe infatti lo stato d'animo dell'autore? Questo stato d'animo dovrebbe in ogni modo essere lo stato d'animo di coloro che agiscono, di coloro coi quali in quel momento l'autore e noi viviamo e soffriamo.

E allora due o più personaggi si possono trovare a sentir del tutto diversamente un singolo fatto, e allora i contrasti sbocciano, i caratteri si fissano, le situazioni risaltano e la descrizione può divenire vicenda dialogata come la scena di Emma, Leone e il cicerone della cattedrale di Rouen o quella a dialogo multiplo che apre il capitolo nono della *Storia Comica* di Anatole France o quelle veramente drammatiche le quali avvivano tante belle pagine del Verga; di qui le situazioni che sul pal-

Digitized by Google

coscenico animano viluppo entro viluppo, contrasto entro contrasto, e che nel romanzo mescolano, fondono descrizione e narrazione a dimostrare una volta di più la vanità di simili distinzioni e l'intima identità artistica della maniera narrativa con la descrittiva e di ambedue con la rappresentativa.

5° – Come « caratterizzazione ».

Il miglior mezzo di caratterizzare (cfr. Cap. XVIII 6°-8°) è il far agire; ciò vuol dire soprattutto narrare e rappresentare; ma ognuno conosce come anche la descrizione fisica e la descrizione morale aiutino a darci ciò che si dice un carattere, un personaggio. La rappresentazione somatica si fonde con la rappresentazione psichica, la descrizione esterna diventa descrizione interna; la sublimità d'animo del Cardinale Federigo non si scompagna dall'apostolica serenità del suo aspetto, e l'abiezione dei personaggi del Dostojeski già si rivela nella maschera dei lineamenti, nella carne, nello scheletro, nei moti e nei gesti così appunto come nei rimorsi e nei rancori, nei vizi e nelle stranezze, nelle illusioni e nelle fosche speranze. Oh le grosse mani di Don Gesualdo « *che aiutavano una Trao, e si sentivano divenir leggere leggere fra quei capelli fini! Gli occhi di lui si accendevano... Gli piaceva la pelurie color d'oro che le fioriva agli ultimi nodi delle vertebre..., gli piacevano quelle mani piccole che avevano lavorato come le sue, e tremavano sotto i suoi occhi, quella nuca china..., tutti quei segni umili di privazioni che l'avvicinavano a lui* »; (in *Mastro don Gesualdo*, p. 116). Così è: negli altri amiamo quel tanto che più ce li avvicina!

Digitized by Google

6° - Come necessità ossia intonazione.

Regole?... Non si dànno regole all'artista; o, meglio, per l'artista c'è una sola regola: di essere lui, l'artista.

La tua descrizione sia dunque la tua visione stessa; entri necessariamente e incontrovertibilmente a formare il fantasma in quel modo, in quel tono, con quelle movenze, con quell'intensità ed estensione che il fantasma richiede. È una regola di « necessità », come sempre in Arte. Tutte le descrizioni non necessarie sono contro l'Arte; e non necessarie sono le descrizioni che non son fantasia, non necessarie quindi la gran parte delle analisi psicologiche o altrimenti pseudoscentifiche di certi eruditissimi nostri romanzieri.

Nemmeno sono necessarie le descrizioni che non siano frutto della diretta osservazione dello scrittore, e siano invece soltanto una sapiente cerebrale induzione vestita di parole poetiche: fantasia contraffatta come certi squarci dello Chateaubriand e del D'Annunzio. Non necessarie sono certe descrizioni cacciate dentro per forza come alcune del Borgese, descrizioni che col resto non fanno disegno nè hanno giusta proporzione nè logico coordinamento di causa ed effetto, sì che stridono a meraviglia, rami di un altro tronco, là dove esse sono inserte: «

— *Restano di questo colore?*

— *Credo che divengano tutti bianchi.*

Nel silenzio della stanza piena di sole mattutino quelle parole gli si prolungarono, come se la madre gli avesse narrato la storia delle ortensie, il loro sforzo di vita »; e qui giù la descrizione! (cfr. *I vivi e i morti*, p. 19).

Le descrizioni poi fatte accumulando disordinatamente particolari su particolari sono indigesti pasticci. Le descrizioni fatte a furia di elenchi sono rassegne

Digitized by Google

ed inventari. Ci vuole una visione d'insieme, ci vuole un'idea direttiva, ci vuole un unico generale subordinamento di tutto il resto all'idea centrale; le giustapposizioni, gli agglomerati, le serie, i rosari non fanno disegno, non fanno Arte. L'artista deve sentire e deve darmi l'impressione di un tutto e di un tutto solo; nel villaggio in cui ha voluto condurmi, nella persona che vuole presentarmi, io devo vedere non un villaggio ma quel dato villaggio, non una persona ma quella data persona; e poi vedrò le vie e le case, le piazze e i cortili; poi vedrò i segni speciali della faccia, e, se vuoi, anche delle mani, e i pregi o i difetti fisici e morali.

Prima di darmi i particolari, dammi l'insieme; ovvero fa' che i particolari mi conducano senza scosse, inconsciamente, a dimenticarli nell'insieme. Siano dunque non tutti i particolari, ma quei dati particolari, forse anche un solo particolare isolato, il quale a un altro scrittore sfuggirebbe, ma che, trasfigurato dalla tua Arte, per te e per la tua immagine equivale al tutto.

Si dice: bisogna mettere in evidenza i lati essenziali delle cose; sì, se essenziale vuol dire quello che nell'oggetto descritto allo scrittore sembra più caratteristico in relazione con l'intero componimento. L'artista non descrive le cose, esprime ciò che lui, al posto del suo personaggio, sente di esse; esprime le cose trasfigurate dal suo stato d'animo. I caratteri essenziali di una cosa variano dunque all'infinito come infiniti sono i modi di sentire.

Così è per le movenze: la sapiente prolissità del Balzac alle volte nel Balzac stesso si fa una ancor più sapiente brevità; l'artista che così spesso è minutissimo in tutti i particolari, ecco crede ad un tratto opportuno di lavorare di scorcio; quel medesimo che nelle prime pagine di un romanzo ha gettato colori su colori a pre-

Digitized by Google

cisare quadri e situazioni, poche pagine più in là trova che basta una pennellata così di sfuggita.

Alle volte, come generalmente in Balzac, la descrizione sembra un vasto fiume, lento, uguale, perenne; alle volte invece, come in Tolstoi, nel Verga, sembra breve fiamma improvvisa: appare, illumina, scompare; altre volte è un quadretto visto da lontano, una rievocazione tratteggiata appena a mezzo, una domanda lasciata da risolvere al lettore, un occhio d'azzurro tra le nubi. Ricordate il suggestivo incanto che certi schizzi hanno nei romanzi del Flaubert? sembrano rievocazioni dirò così riassuntive; l'autore tocca e passa da cosa a cosa, come talora anche piace al Papini (cfr. *Un uomo finito*, p. 9 e sgg.) e a qualche altro ottimo nostro.

A pochi ormai piacciono le descrizioni alla distesa, le quali di sèguito esauriscono via via l'argomento; piacciono meglio sparse a distanza, progressive, integrantesi alla spicciolata. Del resto la descrizione non mira a far conoscere integralmente, perfettamente; mira piuttosto a dar la suggestione; bisogna lasciar qualcosa da indovinare al lettore, perchè egli sia contento e di te e di se stesso; soprattutto bisogna guardarsi dall'esagerare le tinte, chè si cadrebbe nella caricatura e nella sconfortante eguaglianza di tono.

Che dire poi di certe descrizioni campate lì di proposito come il pezzo di forza? Presa a sè per esempio, mi piace la descrizione che il Brocchi (peritissimo dipintore!) fa della ferriera di Rogoredo; ma la testura del romanzo importava proprio che, come per ozio, quei lieti personaggi si scomodassero a prendere appositamente l'automobile ed appositamente andare a Rogoredo e lungamente fermarsi in quell'officina, ecc., ecc., perchè la storia andasse avanti? Per l'economia del lavoro non potevano bastare poche righe?... Poche righe,

Digitized by Google

un accenno, così come Ettore Janni varia poeticamente un capitolo di materia dantesca; allora, come nella distesa pianura della nostra Lombardia un superbo ciuffo di abeti intorno a una villa o quattro snelli cipressi a inquadrare una cappella votiva o un unico rigoglioso possente noce campato di faccia alle azzurre Prealpi rompono e insieme aiutano la tranquilla armonia dei campi bassi e fitti di gelsi e di messi, così, in quella prosa che per i nostri figliuoli si rivolge ai maestri, ecco un'alata frase descrittiva squarcia, esalta, compie l'analitico ammaestramento: « ..., *perchè quella storia del ferro è là: carri pesanti che rotolano su binarii, bocche abbaglianti di forni, presso le quali si muovono uomini nudi sino alla cintola, lustri di sudore, che nella faccia scurita dal fumo e dalla polvere nera girano il bianco degli occhi come strani selvaggi; torrenti improvvisi di metallo divenuto fuoco; figure gigantesche di macchine, strepiti, rombi, sibili; e poi altrove freschi luccichii di lastre levigate e canti di donne che mettono insieme tenui ordegni, piccole rotelle, dadi; e fuori, sotto vaste tettoie, aratri in fila, e qua la campagna è intorno, e di là appare all'immaginazione una infinita distesa di campi nell'autunno che fa grigio il cielo e indora la morte delle foglie, e l'uomo spinge l'aratro tirato da due candidi buoi e apre il solco della fecondità nella terra benigna* »; (in *Picciolctta Barca*, p. 100).

E così potrei citarti altri squarci del Brocchi stesso, di Grazia Deledda, di Annie Vivanti, del Borgese, del Moretti, del Tozzi, del Linati, di Gino Valori, di Angelo Silvio Novaro e di tanti altri, e dirti: ecco la descrizione al suo vero luogo, parte essenziale di un'unità ben compatta; ecco la descrizione pittura, musica, lirica, la descrizione che ti apre prospettive di luce e ti schiude sipari di tempeste, che ti fa sentire a tempo opportuno il trillo del minimo insetto e la ruvidezza di

Digitized by Google

certe erbe che all'occhio sembrano velluto: la descrizione immagine.

i) Forma diretta continua.

Tanto la descrizione quanto, e più solitamente, la narrazione possono essere in discorso diretto ovvero in discorso indiretto. Chiamiamo discorso diretto quello di colui che parla ad un altro o ad altri e riferendosi a sè dice: *io, mio, noi, nostro; qui, qua, oggi, ieri;* e riferendosi a chi ascolta dice: *tu, tuo, voi, vostro; costì, costà.*

Si chiama diretta questa forma fors'anche perchè sembra mettere in più immediata comunicazione il personaggio ed il lettore. Colui che parla o scrive (autobiografia, memorie, diario, commentario, lettera, dialogo) anche quando usa la terza persona, cioè anche quando parla di chi non sia nè lui nè l'ascoltatore, ne parla di sua esperienza; è il suo « io » che ha visto, che ha conosciuto, che ha udito, che ha patito; e noi ci si interessa ad uno ch'è parte in causa; pare a noi ch'egli sia più veridicamente relatore ed estimatore di casi i quali non gli furono estranei, dei quali è stato o agente o vittima o per lo meno spettatore.

Il conoscere colui che narra, il vederlo intrigato nel frangente dell'azione, il vederlo gestire, muoversi commoversi, l'averlo a tu per tu insomma, sembra aggiungere naturalezza, portare rilievo, comandare attenzione e sollecitudine. Egli si guadagna la nostra deferenza. Ed ecco ora egli parla di se stesso, ci espone i suoi casi discorsivamente, familiarmente, sembra uno di casa nostra, ha l'accento dell'amico, ha la ciarla del compagno bonaccione. Ovvero, più che i casi della propria vita, egli ci apre il suo animo col tono del confidente, anzi di chi si confessa, di chi non ha nulla da nascondere. Trova

Digitized by Google

intanto maniera d'insinuare anche dei consigli? ... dalla deferenza passiamo adagio adagio anche noi alla confidenza; si aggiunge anzi in noi un pochettino di gratitudine. Che se il narratore è S. Agostino, è Napoleone o solo il Giolitti, ovvero il Martini o il Biagi o il Papini o il Paolieri, la confidenza là è rispettosa qui è amichevole, aperta, senza più guardarsi. E talora ecco il narratore ci svela un suo segreto o semplicemente una cosa che noi forse non sveleremmo; così egli dalla confidenza ci ha trascinati a non so quale specie di tacita complicità; con che occhi lo guarderemmo costui se domani dovessimo incontrarlo?... Intanto noi incosciamente ci siam lasciati da lui influenzare, preparati appunto dalla benevola familiarità con cui ci aveva avvicinato. Che anzi, siamo stati noi ad avvicinare lui, a chiedere la sua dimestichezza, a voler entrare a parte delle sue idee e delle sue avventure; ci sentiamo legati, gli siamo obbligati; egli può dirigere i nostri affetti dove vuol lui: siamo in mano sua.

E talora egli dalla tormentata pacatezza che ti gela e ti scuote insieme, a un tratto si eccita, sobbalza, soprassalta, parla come parlano quelli che non sanno più frenare se stessi, parla con una sincerità ben più perdutamente tragica che non quella di chi è commosso, parla come chi delira e dice tutto tutto, come il folle il quale non sa di tradir sè e i suoi, come l'assassino al confessore la mattina del supplizio. Oh, tu gli puoi credere!... chi delira non inganna, chi è per morire non mente!

Tu stai in guardia da chi scrive? ebbene, il discorso diretto può essere messo in bocca a un personaggio; e allora non c'è di mezzo l'autore ad avvertirti che è stato lui a crearti quel personaggio, quella concitazione, quella passione e che quindi tutte queste cose valgono quanto

Digitized by Google

vale chi le ha create; no, lì sei tu e il protagonista, l'uno di fronte all'altro, l'uno a contatto con l'altro; tu soggetto a lui.

l) Forma dialogica con glosse.

Che se, invece di rivolgersi a te lettore, il protagonista si rivolge ad altro personaggio o ad altri personaggi che insieme con lui sono implicati nella fatalità della sua storia, ecco tu diventi spettatore di quel colloquio, testimonio di quel « dialogo » cioè a dire discorso diretto contro discorso diretto, botta e risposta, domanda e spiegazione, interruzione, ripresa, diatriba, alterco, ecc.

Ben è vero che lo scrittore usa intromettersi lui con commenti, glosse, didascalie ad aiutare la conversazione delle sue creature; così si ha il « dialogo glossato », il quale non invade solo i romanzi, ma può essere genere a sè, e non unicamente per narrare e descrivere ma anche per filosofeggiare. La forma dialogica infatti fin dall'antichità sembrò di tanta efficacia che pensatori e scenziati se la fecero propria; basti nominare Platone, Cicerone, e poi il Machiavelli, il Galilei, il Tasso, il Bembo, il Leopardi, il Manzoni. Siffatta forma, oltre che a rendere più variamente dibattuto un problema col raffrontare e far urtare opinione con opinione, oltre che a dare alla trattazione stessa una maggiore probabilità di cosa avvenuta, vera, familiare, giova soprattutto a condurre socraticamente l'avversario ad accettare una dottrina che dapprima egli rifiutava; nell'aridità degli argomenti più insoliti porta le movenze più solite, nel gelo dell'Accademia o dello Stoa porta il dramma della vita vissuta, al contrasto delle opinioni intercala la lotta dei sentimenti, alla precisione scentifica aggiunge la vivacità della quotidiana conversazione.

Digitized by Google

m) Forma dialogica agìta.

Nel dialogo come sopra è stato descritto sopprimi le glosse dello scrittore e fa' che i personaggi salgano loro a parlare e muoversi sul palcoscenico: allora avrai il « dramma agito », cioè la rappresentazione teatrale, in cui il discorso diretto è accompagnato dall'azione diretta e plastica, e il tuo vedere, il tuo udire sono realtà fisica e presente a ribadire, a riscolpire, a rinforzare la non soppressa realtà fantastica. Con quanto vantaggio di questa? noi lo vedremo nel capitolo decimosecondo.

n) Forma indiretta.

In fin dei conti la speciale virtù che in un libro ha il discorso diretto sta nella suggestione che il narratore esercita su chi legge. Quest'ultimo fa da ascoltatore, da testimonio, da confidente, e così è più disposto a lasciarsi guidare, a lasciarsi illudere, a lasciarsi travolgere da chi narra. Ma chi è che narra? è l'autore stesso che ti fa la sua autobiografia, ovvero è un essere fantastico o sono più esseri fantastici che l'autore mette in scena a parlare di se medesimi; dunque l'autore è sempre dietro le quinte: è lui che fa parlare. Sta bene che quanto meno egli si mostra tanto più tu ti illudi di entrare in verace intimità col protagonista, quasi che la storia di costui fosse la storia tua; ma cotesta illusione, cotesta suggestione non possono essere date o supplite anche con l'uso della terza persona? e non ha questa altri vantaggi?

Intanto quell'illusione di amabile dimestichezza, di confidente veracità è difficile mantenerla a lungo, e importa rinunzie non lievi. Chi parla in prima persona è più vicino, più presente al lettore; è più in vista; sì, ma è sempre in vista, e ciò non è un beneficio nè per

Digitized by Google

il Panzini che fa snocciolare le melanconiche piacevolezze di *Il Padrone sono me*, nè per il D'Annunzio dei recenti sfoghi autobiografici. Anche Napoleone nelle *Memorie* sente il bisogno di discorrere d'altri che di sè e di altre cose che delle sue.

Chi parla in prima persona non può spiegare, allargare, svolgere in tutto e per tutto la narrazione nè tampoco la descrizione; egli si limita da se stesso, cuoce nel suo brodo. Con l'uso della terza persona invece l'autore ha agio di illuminare a talento suo luoghi ed eventi svariati, personaggi numerosi e diversi, non esclusi quei personaggi i quali non potrebbero o non dovrebbero da soli schiarirsi. Chi parla in prima persona può mostrare soltanto ciò che lui ricorda o vede, teme o spera in quel momento e in quel luogo; e che cosa vede? solo ciò che gli è intorno; e ricorda tutto? teme o spera tutto? quali eventi passati gli sfuggono? quali eventi futuri gli incombono e lui non li sospetta nemmeno? Il destino non gli lavora appena dappresso, ma anche da lontano; che più? per le circostanze che lo stringono corpo corpo egli è fatto cieco dalla sua medesima agitazione; e, a farlo apposta, questa agitazione per venir valutata nella sua totale drammaticità non vuol essere isolata da tutto il rimanente mondo: noi la sentiremmo di più se conoscessimo tutte le forze concomitanti che presenti o lontane la urgono ovvero l'attendono al varco. Ed ecco appunto che parlando in terza persona l'autore può spaziare, andare, tornare, far sapere, approfondire, far sospettare; egli ha più larghi margini di libertà cronologicamente, geograficamente, tatticamente. Prima fa avanzare un personaggio, poi lo ritrae nell'ombra e ne pone in scena un altro, più altri portandoli al presente per poi immergerli anch'essi nel passato o rifarli balenare nel futuro. Nelle sue mani, intrecciando e m

Digitized by Google

scolando tutte le varie relazioni di tempo, di spazio, di persone, egli ha tutti i multiformi mezzi della retrospettiva e del presagio, e da quei mezzi deriva l'agevolezza dell'intrigo; adesso sì l'autore può farci parer probabili e naturali i più strani accozzi di accidenti; adesso sì può manovrare le trepide sospensioni, le commoventi sorprese destando in noi quel patetico che è il segreto del dramma sia scritto che rappresentato.

Chi parla in prima persona sembra però più credibile; sì, ma solo quando parla di sè e di cose sue, in quel dato tempo e in quel dato spazio. Del resto chi in terza persona discorre di cose che lui e lui solo ha visto, non soltanto è credibile ma, appunto per quell'agilità di movimento e d'intrigo che testè vedevamo, può darci l'illusione di storico obiettivo, di testimonio insospettabile, di giudice imparziale. Senza dire che l'autobiografo, non solo non può parlarvi di cose lontane e tuttavia concomitanti alla sua storia, ma se viene a dirvi certe cose, sian pur sue, ha una cert'aria di romantico o di sfrontato o di fuori posto o di scanzonato, la quale proprio non conferisce all'efficacia della Finzione.

Colui che adopra la prima persona, non solo prospetta unicamente le cose che appaiono a lui, ma anche queste le prospetta soltanto in quel modo in cui appaiono a lui; lo storico invece può aggiungere all'opinione sua propria l'opinione altrui, alla valutazione sua propria la valutazione altrui, e viceversa: ha più ami alla sua lenza, più reti ad inretirci. Quell'altro, l'autobiografo non ci persuade nemmeno quando tratta delle cose sue; le vede così monocolamente! egli non si occupa degli altri e nemmeno si occupa della suggestione che lui stesso patisce dalle cose e dagli uomini; si è tanto abituato al proprio piccolo mondo esteriore! non se ne accorge; il multisono tumulto delle persone e degli avvenimenti per

Digitized by Google

il suo « io » non ha che un eco, sempre quell'eco; il pesce non può parlare dell'aria, e l'acqua stessa la conosce da pesce; e il malato che discorre della sua malattia alle volte fa ridere, e sempre è meno attendibile che non il medico.

L'autobiografo analizza se medesimo con se medesimo; la sua analisi vale quanto lui e quanto la sua presunzione. Lo storico invece ti si presenta come il medico di fronte agli ammalati, come il giudice di fronte ai giudicabili; egli può investigare cause ed effetti, può seguire il movimento dell'umano pensiero, può entrare nella coscienza, può valutare i vari punti di vista dei vari personaggi, chè li conosce tutti gli eroi della sua storia e tutti li fa muovere coerenti a se stessi; e allora la visione che è nel libro è più ricca, tanto più ricca non solo quanto più ricchi di umanità sono quegli eroi, ma anche quanto più di umanità vi aggiunge l'autore stesso. E allora il libro vale davvero quanto vale l'autore, e questo può creare i caratteri non confondibili l'un con l'altro, può darci la sensazione del personaggio dentro una sensazione più ampia, visione nella visione, e coi contrapposti può aprire tutti gli orizzonti e insieme specificare di più, intensificare di più, far pensare di più, aggiungere vita alla vita.

Chi scrive in terza persona s'incarna colle creature della sua mente, si investe nella loro coscienza; ma se vuole, può far dir loro ciò che vuole lui autore, o almeno può farci avvertiti di ciò che il personaggio non vede o non dice. L'autore conosce meglio e di più di quello che non conoscano i suoi singoli fantocci o caratteri o tipi, e così li può dirigere mirando alla intera visione di cui egli è conscio artefice e quelli invece sono inconscie pedine.

Che dire poi quando l'azione non è più nella solita

Digitized by Google

vita vissuta, ma è nella piena immaginazione, oppure è il riflesso della vita oltre la vita, dove non arriva lo scandaglio della esperienza quotidiana?... Allora dietro il personaggio deve per forza stare il poeta; perchè il personaggio agisce e non sa il proprio significato, ma quel significato lo sa il veggente che canta; quando l'eroe crede di aver fatto, di aver detto tutto, il poeta ha ancora qualcosa da aggiungere o almeno ha delle penombre da agitare, dei precipizi da schiudere; egli ha ancora un futuro mistero da far incombere sopra il luminoso presente, ha inaspettate profondità per dove far spingere al lettore lo sguardo oltre la storia, oltre la vita. Quella storia pareva una trama così tenue, quella vita pareva una vicenda così solita; pareva si trattasse di una sola povera comune esistenza, e invece c'è incluso un problema fondamentale per voi, per noi, per tutti; il quadro ecco si allarga, abbraccia anche noi, anche voi; quella storia è la nostra storia, quella vita è la nostra vita.

Come noteremo a suo tempo, i personaggi più che farli parlare bisogna farli agire, specie nei momenti più significativi; i personaggi bisogna vederli in atto, nell'urto fra loro e le cose, fra loro e loro stessi. L'uso della terza persona dà appunto all'autore l'opportunità d'appartarsi dalla storia al momento giusto, non solo abbandonando le sue creature nel turbine dell'azione ma anche lasciando lettore e storia dirimpetto loro due, come lo spettatore e il palcoscenico. La storia sbalza in tutto il rilievo; l'azione adesso avventa, non narrata, non descritta, ma rappresentata; e una luce la illumina, una luce che quanto più viene da lontano tanto più ha di incanto e di significazione: la fantasia del poeta.

Il vero è che nessuno ti impedisce di passare dalla prima persona alla terza e viceversa, e così variare il

Digitized by Google

tuo libro come meglio credi, commescendo la narrazione con la descrizione, passando dalla maniera più seria alla maniera più ilare, dalle movenze espositive più posate alle movenze emotive più concitate, qui per via di larghe stesure, là per scorciatoie di sommari, per più o meno minute analisi, per più o meno stringate sintesi, ovvero a lampi, a volo d'uccello, ovvero a bozzetti, a quadretti, a scene più o meno dialogate, a schizzi e ghiribizzi o come meglio ti garba; libero com'è libero il tuo fantasma, schiavo come il tuo fantasma comanda, vario ed uno come varia ed una è la tua più nutrita giornata.

Digitized by Google

CAPITOLO NONO

Il Disegno interno: i Costrutti.

a) Il Periodo elemento ultimo logico. — *b*) Tonalità di costrutto. — *c*) Indole della nostra lingua. — *d*) Coordinazione e subordinazione. — *e*) La così detta « costruzione ». — *f*) Posizione di termine con termine. — *g*) Uso e non uso: 1° Rincalzo. – 2° Ellissi. – 3° « lo si... ». – 4° « è... che ». – 5° « il di lui ». — *h*) Ritmo sonoro. — *i*) Allitterazione. — *l*) Armonia imitativa. — *m*) I nomi propri. — *n*) Cominciamenti e finali.

a) Il Periodo elemento ultimo logico.

L'unità e la varietà del complesso fantasma artistico si compenetrano e fondono in un'unica necessità di Bellezza, necessità che invade e lega il tutto e le parti sempre più strettamente dalla periferia al centro, dall'intero libro ai vari capitoli, da ciascun capitolo ai vari capoversi, da ciascun capoverso a ciascun sempre vario elemento ultimo logico.

Generalmente si dice che l'elemento ultimo logico è il periodo; e in vero, sia esso di una o di più proposizioni, se tu lo dividi in parti, non hai più un senso compiuto. Già però anche un qualsiasi capitolo, preso a sè, fuori del suo contesto, è qualcosa di avulso, di mùtilo, che non ha più l'ufficio e il senso che aveva nell'intero

Digitized by Google

corpo; peggio che peggio un paragrafo, peggio ancora un periodo, finchè, discendendo, la proposizione separata da quella o da quelle con cui faceva nesso, la parola separata dalle altre con cui faceva frase, sono veramente materia amorfa, metallo senza conio, cera senza suggello: cose prive di significato, ovvero cose dai mille significati secondo le mille possibilità di tutte le nuove possibili formazioni, di tutti i nuovi possibili conii, di tutti i nuovi possibili suggelli.

b) **Tonalità di costrutto.**

L'aggregato più minuto e più informe sono i vocaboli; e tuttavia essi, anche così isolati, paiono avere un che di significazione: « padre », « mare », « cielo » sono aggregati sillabici, sono suoni che preesistono a te scrittore d'oggi, e che suggeriscono pur qualcosa alla mia mente; ma un senso loro preciso, come già si vedeva, non l'acquisteranno se non nei tuoi nessi logici. Il costrutto invece non preesiste per nulla al tuo atto creativo; esso acquista insieme suono e senso nel suo stesso formarsi; nè altra legge ha fuori della legge del tuo spirito, perchè esso è già perfetto e comunicabile così come tu mente sana lo foggi.

I periodi del rozzo contadino sono così coerenti al contadino come d'altra coerenza è coerente la dissertazione del filosofo; tocca a te far parlare i contadini come i contadini, i filosofi come i filosofi, Renzo e Menico diversamente dal padre Cristoforo o dal Cardinal Federigo; vale a dire: tocca a te fantasticare in quell'ordine appunto che la coerenza richiede.

Digitized by Google

c) Indole della nostra Lingua.

Circa il costrutto poco o nulla puoi apprendere dalla grammatica, la quale, se sei artista, non è tanto fatta per insegnare a te, quanto per raccogliere a suo tempo l'uso artistico tuo. Con tutto ciò cotesto uso tuo, di te Italiano, è onda del gran mare dell'uso nostro comune nazionale; avrà dunque, in genere, almeno un po' di quegli andamenti che ha l'uso degli altri nostri scrittori contemporanei, che ha cioè oggi la lingua nostra.

Il discorrere di « indole della lingua » è discorrere di « indole del pensiero »; ed anche tu puoi ammettere che il far la storia della sintassi di un popolo è un po' far la storia delle vicende psichiche di quel popolo, o almeno notare i riflessi di date vicende, di dati influssi, di date tendenze. Vedi, per esempio, come dalla popolaresca abitudine analitica del dugento e del trecento gli influssi classici ci hanno portato allo sforzo del Boccaccio, al sintetismo del Machiavelli, alla mimetica di quasi tutti i cinquecentisti; in confronto con la rigida grammaticale disciplina dei quali sembrano un fresco miracolo il disordine dell'affrettato Cellini e la furia dell'Aretino; ammira poi l'equilibrio che tra sintesi e analisi splende nel Galilei e il perfetto manzoniano trionfo della sintesi dove sta bene la sintesi, dell' analisi dove sta bene l'analisi, e trova le ragione dei moderni tentativi di infrangere siffatto accordo a tutta esaltazione dell'andamento analitico, fino alla prosa tutta singhiozzi e pause di certi nostri romanzi franciosizzanti, fino alle membrature senza verbo:

« *La musica leggera nel Caffè Orientale dietro le porte opache: un'aria di danza.*

Il canto degli ubbriachi.

I fantasmi errabondi »; (D'Annunzio, *Notturno*, p. 30);

Digitized by Google

fino alle futuristiche righe di una sola voce o di soli punti interrogativi.

Sì certo; nella nostra prosa narrativa, in fin dei conti, predomina oggi l'andamento analitico; ma, per esempio, non tanto come nel francese e, ciò che più importa, non in modo da creare pregiudizi per un vero scrittore. Costui scrive come pensa, e siccome pensa bene, cioè consequentemente alle mille cose che via via esprime, così lo scrivere di lui è vario, è libero, è suo. La sintassi, per chi non è uno scervellato, non ha regole; tanto meno ha regole di periodo isolato da periodo. E allora può capitare (e non può non capitare!) che se tu levi un periodo da un intero capitolo, quel periodo non ti paia più bello come quando era là al suo posto con quelle antecedenti e quelle susseguenti compagnature. Prendi pure a sè il primo periodo dei *Promessi Sposi*: « *Quel ramo...* ecc. »; è un aggregato sintattico che può anche non sodisfarti; ma è là per umiltà, anzi per calcolo; è là in principio per non promettere molto e mantenere moltissimo, è là come quei tali cavalli bisbetici del capitolo trentottesimo « *che s'impuntano, e si piantan lì, e alzano una zampa e poi un'altra, e le ripiantano al medesimo posto, e fanno mille cerimonie, prima di fare un passo, e poi tutt'a un tratto prendon l'andare, e via, come se il vento li portasse.* »

Generalmente, non dico sempre, il periodo riesce spiacevole, inefficace perchè pretende di essere troppo sintetico; vuol dire tutto in un fiato solo, e il fiato gli si mozza ed ingorga; alle volte è un labirinto di incisi; alle volte è un'infilata di complementi e proposizioni implicite o esplicite complementari: « *Vedo il guanto nerastro di Oreste Salomone nell'atto di scansare il corpo greve caduto contro il volante che Luigi Bailo ha abbandonato per rizzarsi in piedi a far foco da poppa contro l'avversario mentre roteando gli passa nella mira.* (D'Annunzio, *Notturno*, p. 109).

Digitized by Google

Non discorriamo poi di periodi in cui il pronome e l'avverbio relativo congegnano e scongegnano due, tre proposizioni in catena; tanto meno ci piaceranno incagli di parentesi, moltiplicazione di similitudini, affanno di frasi, attaccature e rappezzi, toppe e ganci, frasche e ripieni. « *Via via che montava verso la casa, voltandomi addietro, guardandomi a' fianchi, vedevo il paese mutare d'aspetto, finchè come una gran tenda verde agitata dalla brezza i castagni furono sotto di me e solo un lembo di torrente si indovinava ancora di là dal cortinaggio pensile rivelato da due o tre stelle che parevano nuotare nell'acque commosse della cateratta di cui la spuma lontana e velata sembrava un fantasma costretto a dibattersi in un cerchio magico mentre la nebbia allungata in un'attorta striscia azzurrastra si librava ondulando fra due sponde incavate a guisa di un* V *di là dalle quali sul poco cielo verde la notte lasciava lenta calare il suo velario trapunto* »; (Paolieri, *Il libro dell'amore*, p. 143).

Se scrivendo tu incappi in ambagi e giravolte e grovigli consimili, distruggi in mente il tuo fantasma, rompi il periodo in due, in tre periodi nuovi o in membrature coordinate divise col punto e virgola; dalla costruzione inversa passa, se è necessario, alla diretta, dalla costruzione anormale alla normale o viceversa; dalla forma attiva volta in forma passiva o viceversa; ricorri, se càpita, all'interrogazione, all'esclamazione; insomma: *divide et impera!* e primieramente semplifica e riduci! e, di regola o quasi, la coordinazione cacci la subordinazione.

d) Coordinazione e subordinazione.

Le statistiche grammaticali ci insegnano infatti che la nostra lingua preferisce le coordinazioni alle subor-

Digitized by Google

dinazioni, le proposizioni esplicite alle implicite, ecc., ecc.; tutte cose che tu potrai anche ben considerare per far poi a tuo modo; tanto più pienamente a tuo modo, quanto più ti persuaderai che il periodare corrisponde al momento creativo di ciascheduno in ciascheduno istante e vale appunto come vale quel ciascheduno in quel ciascheduno istante.

e) La così detta « costruzione ».

Gli amatori di statistiche grammaticali ci fan sapere che in italiano il procedimento più solito del periodo è il seguente: *frase introduttiva + soggetto e suoi complementi + verbo e suoi complementi.* La frase introduttiva è o una congiunzione o una determinazione di tempo, di luogo, ecc. Con una determinazione di tempo comincia appunto la *Divina Commedia.* Il soggetto può essere sottinteso; i complementi (o meglio: determinanti) possono essere delle intere proposizioni (proposizioni complementari).

Questa costruzione si può chiamare « normale »; ma essa è rotta anzi capovolta nelle interrogazioni, nelle forti affermazioni, e quando meglio ti piaccia. Ti parlo di siffatte quisquilie, perchè il ricordarle ti può servire non nei momenti di creazione, ma nel rivedere, nel rifare, nel correggere il tuo lavoro.

f) Posizione di termine con termine.

A scuola ti avranno poi insegnato che cosa s'intenda per « costruzione diretta » e per « costruzione indiretta »; e una volta sapevo anch'io che cosa voleva dire « costruzione ascendente » e « costruzione discendente »: tedescherie che non riguardano lo scrittore. Costui scrive

Digitized by Google

come scrive e, per esempio, a tutte le pagine che il Weil, il Gröber, il Kreizner, lo Knebel, il Collmann e il Colagrosso (quanta gente di buona volontà!) stillano sul collocare l'aggettivo prima o dopo del suo sostantivo, tu puoi rispondere che i due binomi Sostantivo più Aggettivo e Aggettivo più Sostantivo sono due immagini ben diverse; « *uomo buono* » non è « *buon uomo* » e « *i capelli neri* » non sono « *i neri capelli* »; un po' di comprendonio e caso mai un po' d'orecchio bastano a risolvere caso per caso la dibattutissima questione. E se il Petrarca ha scritto: *Son questi i capei biondi e l'aureo nodo*, non l'ha fatto certo per dare ai grammatici la consolazione di trovarlo in figura di chiasma.

E le inversioni?... Anche queste, se nascono col mio pensiero, sono parte essenziale di esso e valgono tanto quanto esso vale. Quando leggo nel Varchi: « *Se messer Lodovico gli avesse che mi dicesse quelle parole commesso* », penso che l'*Ercolano* è un libro troppo lodato; ma quando il Machiavelli racconta che Oliverotto: « *fu insieme con Vitellozzo, il quale aveva avuto maestro delle virtù e scelleratezze sue, strangolato* », penso che quello è un grande scrittore e che nella frase riportata, nella separazione di quel « *fu* » dal suo participio « *strangolato* » ben possiamo col Colagrosso vedere, per dir così, il capestro allargarsi e ricongiungere Vitellozzo e Oliverotto, maestro e discepolo, nella stretta mortale. E quando il Bonghi prende in esame quel brano del Giordani: « *nè solamente a' poveri e idioti si gioverebbe, ma pure a' moltissimi di noi che già fummo alle scuole* », e non ne approva l'inversione e vorrebbe invece disporre: « *nè solamente si gioverebbe a' poveri e idioti*, ecc.... », e il Colagrosso sopravviene ad osservare: « *credo miglior collocazione quest'altra: nè si gioverebbe solamente a' poveri e idioti, ma pure a moltissimi di noi*, ecc. », allora io,

Digitized by Google

davanti a tre così diverse opinioni intorno a una così capitale questione, ragionerò come l'uomo semplice: il Giordani sente alla sua maniera, il Bonghi sente alla sua maniera, il Colagrosso alla sua anche lui; si tratta di tre fantasmi diversi, uno per testa. Invece, quando leggo nel Machiavelli: « *e volle che solo la elezione di quello toccasse ai cardinali* », penso che se davvero l'autore intendeva dire: « e volle che la elezione di quello toccasse solo ai cardinali », egli ha detto, almeno per me, veramente male. E quando leggo nel Manzoni « *aprì una mano, fece vedere una borsa, e la lasciò cadere in quella che il monatto le tese* » (p. 509), penso che uno schizzinoso preferirebbe: « fece vedere delle monete e le... »; oppure invece di « *borsa* » vorrebbe un sostantivo maschile da non poter essere richiamato da « *quella* ». E quando ancora vedo una novella del Panzini cominciare fresca fresca: « *Alle quattro arrivò il pacco postale di Moretta, annunciato il giorno prima; conteneva...* » (in *Le fiabe della virtù*, p. 3), mi domando se quel « di Moretta » è un genitivo soggettivo od oggettivo; quel pacco veniva da Moretta o per Moretta? E nel medesimo libro mi fermo atterrito davanti a costrutti compendiari come questo: « *Quell'anno che il medico ordinò a Lelio di andare in campagna... era il mese di maggio* » (ibid., p. 7); almeno è bonaria ma non assurda l'affermazione che trovo più oltre: « *Il giorno in cui sono uscito era un giorno di clima turbato* » (ibid., p. 212). Ma poi non capisco come gli occhi possano far da macchina Singer là dove leggo: « *Cuciva da sarta coi suoi occhi stanchi* » (ibid., p. 249); nè certo io vorrei scrivere: « *Il contadino di Lelio che era alla stazione ad attenderlo seguiva con la valigia in spalla* » (ibid., p. 20). E poi: « *in quelle novelle c'era come la sua anima. La prima, quella autentica, originale, era sperabile che l'avesse accolta* (direi: l'avrebbe accolta,

Digitized by Google

l'avesse ad accogliere) *a suo tempo il Signore Iddio* » (ibid., p. 228).

g) Uso e non uso:

Donde si vede che un po' di pazienza, un po' di cura o, diremo così, un po' di riflessione tecnica a proteggere il fantasma possono far bene anche ai maggiori scrittori. Ciò non vuol dire che tu debba cadere nella pedanteria dei grammatici e dei contrappuntisti; c'è anche qui una questione dell'uso e non uso; e anche qui, nella gerarchia dei valori, i valori vivi meritano più considerazione che non le regole scritte, tanto più che l'uso (quello buono s'intende!), se sgrammatica, sgrammatica per innato senso di maggior chiarezza.

1° - Rincalzo.

Dopo il Manzoni nessuno più si argomenta di far troppo il viso dell'armi a certi anacoluti e a certe altre forme familiari che hanno il loro bravo motivo di ripetizione logica o di rincalzo: « *Noi, non c'ingannano* » (p. 431); « *La legge non l'ho fatta io* » (p. 25); « *A me non me ne vien nulla in tasca* » (p. 12); « *Cosa m'importa a me?* » (p. 270); « *A chi sa mostrare i denti... gli si porta rispetto* » (p. 20); « *Quando a Renzo non gli sia accaduta qualche disgrazia* » (p. 386); « *que' passi Dio glieli conterà* » (p. 305); « *a me mi par di sì* » (p. 238); « *venutale la peste anche a lei* » (p. 540); « *al Signore gli piace che* » (p. 537); « *di quella notte, non se ne rammentava* » (p. 549); « *di me non ce n'è più bisogno* » (p. 348); « *titolo nel quale, insieme con la stizza, c'entrava anche un po' di compiacenza* » (p. 399); « *al letterato suddetto non gli riesce* » (p. 394); « *A Renzo intanto gli vennero in mente* » (p. 502); « *Al*

Digitized by Google

capitano cominciava a mancargli il respiro » (p. 184); « *de' curati dovrebbe esserne geloso* » (p. 338); « *fargli la festa a quel prete* » (p. 339); « *Almeno potessi vedergli proprio in cuore a costui, come la pensa* » (p. 339); « *A Pedro... gli tornò in petto il cuore antico* » (p. 203); « *Regole poi e provvedimenti per il buon ordine non ne saranno certamente mancati* » (p. 416); e se tu più ne cerchi più ne trovi.

Non tralasciare però quest'altri esempi dove il rincalzo è in precessione: « *quello che ci accarezza sempre, noi altri ragazzi* » (p. 93); « *e che i più faccendoni mi devan proprio venire a cercar me* » (p. 337); « *m'hanno significato che vossignoria illustrissima mi voleva me* » (p. 332); « *che crede che non le sappia un pochino le creanze?* » (p. 438); « *lo troverei il verso* » (p. 214); « *l'ho trovato io il verso, l'ho trovato* » (p. 83); « *Non le ha già fatte queste ricerche?* » (p. 25); « *Posso saperle le cose* » (p. 71); « *Lucia, di ragione, sua signoria illustrissima penserà a metterla in salvo* » (p. 347); « *Le sa dunque, le cose che m'hanno fatto?* » (p. 522); « *Guardatemi me* » (p. 560); « *Io ho sempre cercato di farlo, il mio dovere* » (p. 374).

2° - Ellissi.

Alle volte al rincalzo si accoppia l'ellissi; come negli esempi: « *andar esse al convento, distante di lì forse due miglia, non se ne sentivano il coraggio* » (p. 43); « *Quelli che moiono, bisogna pregare Iddio per loro* » (p. 536); « *Ma i primi che avevano voluto provare di resistergli, la gli era andata così male* » (p. 286); « *un pan tondo, bianchissimo, di quelli che Renzo non era solito mangiarne* » (p. 175); « *Gl'incettatori... i possessori... i fornai... tutti..., a questi si dava la colpa* » (p. 179). E quasi dinanzi al rincalzo fosse sottinteso un « *circa* », un « *quanto* » o si-

Digitized by Google

milli: « *noi altre monache, ci piace di sentir* » (p. 129); « *Sa il cielo, questa tela, questi panni, a che sorta di creature anderanno indosso: quelli per Lucia, il corredo davvero che ha da servire per lei, ci penserà un'anima buona* » (p. 554); « *Renzo, ora che l'Adda era, si può dir, passata, gli dava fastidio il non saper di certo se lì essa fosse confine* » (p. 255); « *Noi, il nostro dovere è di pregarlo* » (p. 538); « *Un religioso che vada a predicare da un altro paese, è cosa così ordinaria!* » (in bocca del Conte Zio, p. 282); « *E lei, signora, non hanno principiato a ronzarle intorno dei mosconi?* » (p. 565); « *Non sapete che i soldati è il loro mestiere* » (p. 438); « *Quella valle famosa, della quale aveva sentito raccontar tante storie orribili, esserci dentro* » (p. 339); « *Ma quell'uomo che fu tanto ardito, credete voi che non gli si sarebbe scemato punto l'ardire...* » (p. 379); ecc. ecc.

Quando è portato innanzi il pronome relativo in unione con un pronome atono, il relativo può essere un « *che* », invariabile; e così troviamo « *che... ci* », « *che... gli* », ecc., dove gli schifiltosi vorrebbero « *al quale* », « *alla quale* », « *ai quali* », ecc. Esempi: « *noi che ci tocca* » (p. 282); « *Cosa che non c'era rimedio* » (p. 442); « *A me che mi fanno trottare in questa maniera* » (p. 338); « *Don Rodrigo... che, credendo di fare quietamente un gran colpo, gli era andato fallito* » (p. 165); « *Quel birbone che, se non fosse stato lui, Lucia sarebbe sua da venti mesi* » (p. 525); « *Sottigliezze metafisiche, che una moltitudine non ci arriva* » (p. 189); « *tutti coloro che gli pizzicavan le mani* » (p. 186); « *avevano ottenuto cose che le più gran dame, nelle loro sale, non c'eran potute arrivare* » (p. 147); « *Cosa che Lucia, solamente a pensarci, si sentiva venire il viso rosso* » (p. 355); ecc. ecc.

Digitized by Google

3° - « lo si... ».

Contro altri modi popolari i dotti rimangono ancora in arme; e questo è il caso del costrutto « *lo si vede* », « *lo si dice* » e sim.; quel « *lo* », sostengono i dotti, non può vantare la legittimità di discendenza che invece è riconosciuta al « *la* » nel costrutto « *la si vede* », « *la si dice* ». Ma che significa ciò? che cosa succederebbe di diecimila costrutti se a ciascuno noi domandassimo le carte genealogiche, la derivazione scentifica, la probazione classica? I classici di ieri non sono il popolo d'oggi, e il popolo di oggi non è i classici di ieri. Tu, caso mai, quell'ereticale costrutto lo saprai adoprare così a modo, così necessariamente che le future grammatiche dovranno dirlo legittimo come legittimo già lo dice il popolo e il non popolo. In un articolo del Borgese ne contai ben cinque; forse troppi!

4° - « è... che ».

Un altro costrutto ed altre ciabatterie. La forma rinforzativa « *è... che* » viene dalle grammatiche dichiarata legittima solo quando dopo il verbo *essere* venga un nominativo o un accusativo: « *È il babbo che ti cerca* », « *È lui che desidero* »; alcune grammatiche, bontà loro, arrivano fino a permetterti di dire: « *È da ieri che ti aspetto* ». Ma il popolo nostro usa quel costrutto anche più largamente: « *È per lui che lavoro* », « *È in ciò che sbagli* ». Forme non estetiche queste?... sì, se càpita meglio formarle coi rinforzativi « *appunto* » « *proprio* » « *precisamente* », ecc.; no, se, per esempio, sono più intonate al personaggio che parla, o, per altro verso, servono alla varietà. E così il Manzoni: « *Dove spicc una più... costante fedeltà... fu negli ecclesiastici* » (p. 47 « *Fu in questa occasione che l'Achillini scrisse...* » (p.

Digitized by Google

5° - « il di lui ».

Altro costrutto (e non ignoto al Firenzuola!) che non trova le grazie di monna grammatica è quello che situa « *di lui* », « *di lei* » fra l'articolo e il nome. Il Manzoni faceva però a suo talento, e faceva bene; e così ha scritto: « *come ministro di lui* » (p. 457) e « *registrare l'atto di lui più degno* » (p. 420); ma poi anche: « *sequestrare in casa la di lui famiglia* » (p. 453); « *consolarlo della di lei assenza* » (p. 496). E tu?... In questo ed altri simili casi, fa' come ti detta l'animo, e anche un po' l'orecchio.

h) Ritmo sonoro.

Anche un poco l'orecchio, perchè, si vedeva, tu crei con tutto te stesso; e non hai soltanto che fare con la fantasia e colla logica di te e dei tuoi lettori o ascoltatori, ma anche col tuo e col loro senso acustico; a voler essere precisi, l'espressione esterna linguistica vera è soltanto quella orale; la scrittura, la stampa son dei ripieghi pratici.

Già circa le singole parole, mi par giusta l'osservazione di Michele Campana: « *Quasi tutta la nostra parlata è sorta e si è corretta dietro ragioni musicali. Ne sono una prova squisita i diminutivi, gli accrescitivi, e specialmente i vezzeggiativi ed i dispregiativi, dettati sempre da ragioni musicali. Ma poi dal* bren *dell'antico tedesco non è venuto fuori il* bruno *musicalmente più fondo? E dall'orribile messicana voce* xicàra *non derivò in Italia il lieto e pettegolo vocabolo di* chicchera? *E la dura* coclea *latina non si cambiò fra noi in* chiocciola *che ci dà più l'idea dell'avvolgimento nello sdrucciolo e l'idea del mollusco col suo suono appiccicoso? E quando i greci moderni*

Digitized by Google

ci apportarono la parola bambàkion, *noi subito non l'ammorbidimmo e non l'alleggerimmo in* bambagia? *E quando i francesi ci regalarono* toupet *noi subito non lo soffondemmo musicalmente in* batufolo? ».

E dacchè ha la parola il Campana, lasciamogli pur anche dire che: « *Se si confrontano i vocaboli italiani in funzioni similari, si trova che quasi sempre la* intensità *dei loro suoni e timbri corrisponde all'*intensità *dei loro significati* »; così che, per esempio: « *mentre il* « felice » *è nell'ebbrezza del benessere, nella più alta e viva serenità del benessere, il* « contento » *è nel normale benessere, nella calma continuata e ragionata del benessere. Ma il primo musicalmente è molto più alto e più vivo del secondo, che è più basso e più lungo* » (in *Italia Letteraria*, anno I, num. 10).

Ma forse più che nelle singole parole l'orecchio vuole la sua parte nei nessi sintattici. E che altro è il periodo se non una frase musicale? ovvero un accordo? Accordo lirico e accordo acustico in relazione tonica con tutti gli altri accordi coi quali fa capoverso, fa capitolo, fa libro. Tale frase, tale inversione, tale ellissi presa a sè può parere approvabile, e invece stride nel contesto del ritmo musicale. Il lettore (e quindi l'autore!) non vuole scosse, non vuole nemmeno ronzii, non vuole echi importuni. Il bel suono, l'armonia, in quanto sono efficaci, sono pur essi mezzi espressivi anche nella più comune prosa. La Gertrude del Manzoni ha « *sopraccigli neri* » e ha « *neri capelli* », ha un « *velo nero* » ed ha anche (nel medesimo periodo!) un « *nero saio* »; prova a rimediare a quel chiasma, e vedrai che l'espressione perde di efficacia.

Digitized by Google

i) Allitterazione.

Ogni discorso ha il suo accento oratorio, cioè la sua musica; la quale, invece che per accordi, può ben procedere per disaccordi, ma soltanto quando l'equilibrio ritmico tra fantasma e suono lo richiede. Non certo per siffatto equilibrio, ma per vera pigrizia mentale certuni nei loro periodi moltiplicano i « *di* », « *della* », « *del* », in questo modo: « *parlò della bellezza dell'arte del Rinascimento* ». Lasciamo al chiassoso popolano il dire: « ... *che è amica d'un parente d'uno sguattero d'uno di que' signori* ».

E la filza di sillabe parisillabe e paritoniche come: « *perciò colui partì* »; « *andava allora crescendo* »?... E i terribili masticamenti dei « *che chi* », « *anche chi* », i quali sono come le tanaglie del dentista nelle soavi bocche dei nostri attori drammatici?... E i non meno terribili iati?... E le consonanze e le assonanze, le quali così bene si convengono alle abboracciature di certi copiosi scribaccini?... Davvero costoro non odono le proprie parole, forse nemmeno le vedono; in ogni modo non le sentono. E il difetto inquina anche qualche ottimo. Come per esempio non stizzirsi a leggere: « *Sentendosi mancare mi f e c e un cenno quasi impercettibile, e io capii che mi chiedeva d'accostarmi a lei. Quando f u i al suo capezzale me ne f e c e un altro perchè accostassi il mio orecchio alle sue labbra; e quando l'ebbi f a t t o essa mi disse col f i a t o: — R e n a t o, l'articolo non me lo f a i più! — e chiuse quei dolci occhiolini per me!* » (Fucini, *Acqua passata*, p. 10). Ma *Acqua passata* è un libro postumo; e solo in un articolo di giornale poteva scappare scritto al D'Annunzio: « *Tutti sanno che la prima teoria del v o l o artificiale fu fondata sul v e l e g g i o dei v o l a t o r i di grande specie, su quel v o l o v e l e g g i a t o che i francesi chiamano « v o l à v o i l e* ».

Digitized by Google

Ci sono autori che quasi ad ogni pagina si lasciano vincere dal fascino di date parole o di date famiglie di parole; ed eccovi certa terminologia cara al Papini, ecco il Fucini far scuola al Paolieri e ad altri suoi conterranei, eccovi le predilezioni verbali correnti del Panzini e le predilezioni verbali più o meno auree del D'Annunzio. Si capisce come i giornali umoristici possano rifare il verso a costoro; ma per quale motivo di mentale pigrizia la parola « *spasimo* » coi suoi più vieti derivati ritorna più e più volte insistente, martellante « spasimante » in certe novelle del Brocchi?...

l) Armonia imitativa.

La cura di sfuggire le troppo vicine ripetizioni di parole o di desinenze o di radicali o di nessi allitteranti può talora apparire soverchia nel Flaubert e nei così detti decadenti; vedi viceversa come quei medesimi autori e pochi altri hanno saputo da appositi ritorni sonori trarre splendidi effetti di musicale espressione: « *il mugghio della fiamma dardeggiata contro la commessura del p i o m b o, il rim b o m b o della prima palettata di terra sopra la c a s s a ripercosso dall'eternità: tutto l'orrore funebre...* » (D'Annunzio, *Notturno*, p. 38); « *La pioggia lava la verzura tenera. I giacinti s'inchinano a terra, qualche gambo si rompe e l'umore fila. Mi pare di averlo fra dito e dito appiccicaticcio come un f i l o di v i s c h i o f r e s c o* » (ibid., p. 372).

Risparmio al lettore i soliti esempi classici di armonia imitativa, nè indugio sopra ripetizioni di parole volute dal rinforzo stesso dell'espressione: « *Speriamo di no, speriamo* » (Manzoni, p. 384); e in posizione alterna: « *ti vengo a prender io a Milano; io ti vengo a prendere* » (p. 384). Chi non trova giusta la ripetizione di « cuore »

Digitized by Google

in bocca a Lucia: « *Il c u o r e in pace! Oh questo levatevelo dalla testa. Già me l'avete fatta scrivere questa parolaccia...; e ora avete anche il c u o r e di dirmela; e io invece vi dico chiaro e tondo che il c u o r e in pace...* » (ibid., p. 539). Si è che la lingua è anche suono e che di converso il ritmo non è soltanto fisico ma anche psichico.

Con mirabile effetto l'artista può ripetere intere frasi, intere proposizioni, in un intendimento quasi di ritmico parallellismo. Il più è riuscirvi, come per esempio ci riesce il D'Annunzio nel *Notturno*, dove i capoversi delle pagine 191 e 192 sono i seguenti: « *La prima stanza è deserta* »; « *La seconda stanza è deserta* »; « *Ho vissuto tant'anni...* »; « *Nella terza stanza...* »; « *Le ginocchia mi si rompono* »; « *Nella quarta stanza...* »; e poi varia col crescente turbarsi dell'emozione.

Qui il parallellismo è di cominciamento. Ma a pagina 442 è piuttosto di chiusa: « *Il sole toccò...; il sole toccò...; il sole toccò...* »

m) I nomi propri.

Quando non è motivo d'Arte, cioè felice coincidenza di ritmo acustico e di ritmo lirico, tutto ciò che è ripetizione, sia di noiosi allitteramenti sia di intere parole, è difetto. Credo che pochi troveranno bello quell' « *egli... egli* » nel seguente periodo: « *E g l i mi accompagna con quella gentilezza deferente ch' e g l i ha sempre conservata anche nella nostra famigliarità* » (D'Annunzio, *Notturno*, p. 41); ma so che tutti coloro che hanno scritto un romanzo o qualcosa di simile han dovuto accorgersi della difficoltà di variare vocabolario, specialmente a proposito di ciò che è poco variabile, come per esempio i pronomi ed i nomi propri. Grande e vittorioso studio

Digitized by Google

in ciò pone, come sempre, il Manzoni; ecco un saggio del suo supplire ai nomi propri:

Renzo è via via chiamato: *L'invitante* (VII); *Quel giovine dabbene*; *Il povero montanaro* (XI); *Il montanaro*; *Questo* (XII); *Il giovine* (parecchie volte); *Il giovine montanaro* (XIII); *Il nostro giovine* (XIV); *Colui* (parecchie volte, XV); *Il poverino* (parecchie volte, XVI); *Quel mio poveretto* (XXI); *Quel poverino*; *Il povero giovine* (XXVII); *Il nostro viaggiatore* (XXXVII); *Il suo moralista* (XXXVIII); e in posizione di vocativo, in bocca del padre Cristoforo: *Figliolo, il mio Renzo*; in bocca di un estraneo: *Bravo giovine* (XI); *O quell'uomo*; *O quel giovine* (XXXIV), ecc.

Lucia: *La poveretta* (VIII); *Questa creatura* (IX); *Quella madonnina infilzata* (XI); *La montanara*; *La desolata fanciulla*; *La poverina*; *La povera innocente* (XVIII); *L'innocentina che aveva in casa sua*; *La povera giovine*; *Costei*; *L'infelice* (XX); *Questa*; *L'infelice risvegliata*; *Un'infelice sconosciuta*; *Colei* (XXI); *La figlia*; *La giovine* (XXV), ecc.

Agnese: *La vecchia* (X); *Quella buona vedova* (XI); *La povera donna* (XVII); *La madre*; *La donna* (XVIII); *Questa* (XXXVIII), ecc.

Fra Cristoforo: *Il qual padre Cristoforo* (VIII); *Quel brav'uomo* (IX); *Quel frate*; *Quel birbone* (XI); *L'arrabbiato frate*; *Il cappuccino*; *Il buon frate benefattore*; *Quel pover'uomo che non c'è più*; *Costui* (XVIII); *Questo frate*; *Il nostro frate* (XIX); e in posizione di vocativo, in bocca del Conte Attilio: *Padron mio colendissimo* (V); del padre guardiano: *L'amico Cristoforo* (IX); di Lucia: *Il mio padre* (XXXVI); di Renzo: *Caro padre* (XXXVI), ecc., ecc.

Don Rodrigo: *Lo scellerato*; *L'iniquo potente* (II); *Quel cane*; *Quel tizzone d'inferno*; *Il cane assassino* (VII);

Digitized by Google

Costui (X); *Il brav'uomo*; *Quel birbone* (XI); *Quel cane assassino* (XIV); *Il cugino*; *L'abietto rivale* (XVIII); *Colui* (XXI); *Un altro tale*; *Quel tiranno*; *Quel signore* (XXV); *L'uomo*; *Il miserabile peso* (XXXII); *L'infelice* (XXXV); *Quella figura*; *Quel meschino* (XXXVI); *Colui* (XXXVIII); e in posizione di vocativo, in bocca del Griso: *Signore, Signor, padrone, Signor illustrissimo, Vossignoria illustrissima* (XI); in bocca del conte Attilio: *Cugino* (XI); di un bravo: *L'Illustrissimo ed Eccellentissimo signor don Rodrigo* (XI); del Padre Cristoforo: *Vossignoria Illustrissima* (VI), ecc.

L'Innominato: *Un tale le cui mani arrivavano spesso dove non arriva la vista degli altri* (XVIII); *Un terribil uomo* (XIX); *Il selvaggio signore*; *Il signore*; *Questo* (XX); *Il signorone*; *Lo sconosciuto potente*; *Qualchedun altro che in quel castello avrebbe voluto dormire e che non potè mai* (XXI); *Il suo ascoltatore*; *Quell'altro signore*; *L'amico*; *quel terzo; quel costui* (XXIII); *Quello di cui si parlava*; *Il loro signore* (XXIV); *Quel satanasso* (XXV); *Quel bravo signore* (XXIX); e in bocca di Perpetua: *Quel signore*; di Don Abbondio: *Bravo signore*; *Sua Signoria Illustrissima* (XXIX); di Lucia: *Il mio signore* (XXIV); del Cappellano Crocifero: *Vossignoria* (XXIII); del Nibbio: *Signor illustrissimo* (XXI), ecc.

Gertrude: *La nostra infelice*; *La nostra poveretta*; *L'infelice*; *La poveretta*; *La povera innocentina* (IX); *La misera ascoltatrice*; *La povera smarrita*; *La sposina*; *La maestra*; *La sventurata*; *La signora* (X); *La benefattrice* (XVIII); *La sciagurata signora* (XX); *Costei* (XXXVII); e in posizione di vocativo: *Signorina, Signora sposina, Reverenda madre*; *Signora Illustrissima*; *Reverenda signora*; *Illustrissima signora.*

Don Abbondio: *Il curato*; *Il personaggio* (I); *Il lettore*; *L'assediato* (VIII); *Il pover uomo*; *Il povero tribo-*

Digitized by Google

lato; Il suo compagno (XXIII); *L'infelice* (XXIV); *Il parroco* (XXV); e in posizione di vocativo, in bocca del Cappellano Crocifero, di Tonio, di Renzo, dei bravi, del sarto: *Signor curato*; di contadini: *Messere* (XXIX); di Renzo: *Signor mio* (II); di Federigo Borromeo: *Figliolo; Fratello* (XXVI); di Perpetua: *Signor Padrone* (I); di un bravo: *Messere* (I), ecc.

Federigo: *L'uomo*; *Quell'uomo*; *Quest'uomo* (XXII); *L'arcivescovo* (XXIII); *un signore di quella sorte* (XXIV); *Il porporato*; *Quel benedett'uomo*; *Il cardinale*; *Il buon prelato* (XXV); e in bocca di Agnese: *Signor Monsignor Illustrissimo* (XXIX); *Signore* (XXIV); della protettrice di Lucia: *Il signor cardinale* (XXIV); di don Abbondio: *Monsignore; Vossignoria Illustrissima*; *Monsignore illustrissimo* (XXIV); del Cappellano Crocifero: *Monsignore Illustrissimo*; *Vossignoria Illustrissima*; dell'Innominato: *Monsignore*; *Buon Federigo* (XXIII); di Renzo: *Signor Illustrissimo e reverendissimo* (XXVI), ecc., ecc.

Il Conte Zio: *Il conte padrone*; *Il magnifico signore* (XIX); e in bocca del Padre Provinciale: *Vostra magnificenza*; *Signor Conte* (XIX); del Conte Attilio: *Signor Conte Zio, Signore Zio*; *Vossignoria* (XVIII).

I Bravi: *I due descritti sopra*; *I due galantuomini*; *Il primo oratore* (I); *I due indiscreti* (VII); *Coloro* (XXIII), ecc.

Il vicario delle monache: *Quell'uomo dabbene*; *Quel grave e dabben prete*; *Il buon prete*; *L'esaminatore* (X).

Il vicario di provvisione: *Il meschino*; *Costui*; *Questo benedett'uomo* (XIII).

Tonio: *Il chiamato* (VIII).

La guida di Renzo: *Colui* (XIV); *Lo sconosciuto* (XV).

Egidio: *Costui*; *L'atroce giovine* (XX), ecc.

Menico: *Il garzoncello* (VIII).

Digitized by Google

Il Nibbio: *Il messo ribaldo* (XX).

Il padre di Gertrude: *Il principe*, parecchie volte.

La madre di Gertrude e il principino: *I due chiamati* (X).

Ferrer: *Costui* (II); *L'uomo* (XIII); *Quel caro vecchione* (XIV).

Bortolo: *Il cugino*; *Questo* (XVII).

Il Griso: *Quel suo fedele* (XI).

L'oste: *Quello*; *Il suo sostenitore*; *Il birbone*; *Il mariolo* (XV).

L'Innominato e Federigo: *I due rimasti*; *La mirabil coppia* (XXIII).

Agnese, Perpetua e Don Abbondio: *I tre fuggitivi*; *I tre ospiti* (XXX).

Lucia e la mercantessa: *Le due compagne* (XXXVI).

Lucia e Renzo: *I promessi* (VII); *I due sposi rimasti promessi* (VIII); *I due poveri sposi* (XI); *I miei poveri giovini*; *I due giovini* (XXIV), ecc.

n) Cominciamenti e finali.

Un'altra difficoltà è il variare di parole e di movenze nei cominciamenti dei capitoli e, dentro ai capitoli, nei cominciamenti dei capoversi. Ecco qui un romanzo in cui tutti i capitoli prendon le mosse con una determinazione di tempo o di luogo; ecco una novella in cui tutti o quasi tutti i capoversi principiano con « *Ma* » o con « *Come* » o con « *E* » o con « *Allora* ». Un mio amico fa all'amore con « *Appunto* »; un altro non sa prendere l'abbrivo se non mediante un'interrogazione; può fare il paio con quell'asmatico il quale non sa finire se non per mezzo di un punto esclamativo.

Se mi vuoi bene, tu studierai la gran varietà dei cominciamenti manzoniani sia in fatto di capitoli sia

Digitized by Google

in fatto di capoversi sia e soprattutto in fatto di periodi. Importa specialmente dominare i costrutti congiuntivi vuoi coordinanti vuoi subordinanti; fòrmati dunque una tavola dei modi svariatissimi d'abbrivo e di spinta iniziale, e per converso dei modi che per concludere il periodo usano il Manzoni, il D'Annunzio e i migliori nostri in genere; studia in essi l'uso della ripresa, della sospensione; scaltrisciti nell'arte dei passaggi da nesso logico a nesso logico; rifà di tuo laddove altri non ti contenta, e vedrai che, così rifacendo, sprizzerà forse qualche nuovo spunto d'avvìo, di cadenza, di taglio, di misura, di sviluppo, qualche vittoriosa struttura, meritato premio dellà onesta tua incontentabilità.

Spunti e cadenze, avvii e chiuse, modi introduttivi e modi conclusivi, movenze iniziali e finali devono variare come vario vuol essere il flusso delle immagini nell'unità complessiva del fantasma. Mai come qui il *bis in idem* è segno di tarda fantasia e di pigrizia e di non finita concezione.

Digitized by Google

CAPITOLO DECIMO

Il Disegno interno: la Parola.

a) La coesione e i legami logici. — *b*) La coesione e il fantasma. — *c*) La coesione e la parola. — *d*) Le così dette « doti ». — *e*) Contro i pedanti: 1° Termini tecnici. – 2° Arcaismi. – 3° Fiorentinismi e toscanismi. — *f*) Contro i pigri: 1° Forme viete. – 2° Barbarismi. – 3° Neologismi. – 4° Sinonimi e doppioni. — *g*) Contro i presuntuosi: 1° Esagerazione verbale. – 2° Sovrabbondanza verbale. – 3° La bella endiadi. – 4° La bella invenzione verbale. – 5° La bella « immagine » in senso antonomastico. – 6° La brutta icàstica. – 7° L'associazione di idee. – 8° Sovrabbondanza nel disegno. – 9° Incongruenze classiche.

a) La coesione e i legami logici.

L'arte del cominciare e finire periodi e capoversi non è, siamo d'accordo, semplice questione di musicalità sonora; sempre ed anzi tutto è questione di unità e saldezza fantastica; anche qui la varietà ha motivo di essere in quanto è precisione. La sapiente molteplicità di procedure, di atteggiamenti, di distinzioni, di distribuzione, di misura, di stesura, di tocco, di giacitura, di assetto la quale può derivare da persone, cose, tempi, luoghi introdotti nel tuo libro, e poi da digressioni, epi-

Digitized by Google

sodi, aneddoti, in maniera giocosa o seria o umoristica o satirica ecc., con movenze espositive od emotive più o meno concitate, commistamente intrecciando e compartendo e dosando narrazione con descrizione, discorso diretto con discorso indiretto, la varietà insomma, la quale è tutto e la quale non è nulla se non è immersa e sommersa nella più salda unità di concepimento e di risultato, importa vittoriosa energia di assimilazione fantastica, importa chiara convergenza dei motivi lirici secondari nel motivo lirico generale, importa un sistema ben netto ed un ben visibile stampo di un'unica vita, una ben fulgida impronta di un solo sigillo, una ben rigida coesione di disegno.

Non ci può essere convergenza di parte con parte a formare il tutto senza siffatta interdipendenza logica fra le varie parti stesse. Perchè tutto è legame in questa *concordia discors* in cui ogni vibrazione individua sfonda nell'unica generale vibrazione con progressivo impulso fantastico da periodo a periodo, da capoverso a capoverso, da capitolo a capitolo nell'opera che è di getto e non patisce frammenti, non vuole incrinature, non permette sostituzioni, non si presta a inversioni: complessa sì ma non disgregabile.

Nelle scritture mediocri tu puoi trovare da togliere, da sostituire, da aggiungere, da migliorare; nelle scritture artistiche niente si può togliere, niente si può sostituire, niente si può aggiungere, niente si può migliorare. Ogni periodo, ogni parola, ogni virgola è al suo posto: quel suo posto che, in confronto con le restanti parti, ciascuna parte ha preso traverso i successivi approfondimenti della visione. Dell'opera d'Arte si deve poter dire ciò che lo James diceva della coscienza: « le parole sèguito o catena od altre simili non la descrivono esattamente; essa non è nulla di saldato ». L'ordine

Digitized by Google

è disordine se non è vivida compattezza. La tua opera è una sol cosa, è un'unica significativa compagine senza nè commessure nè calettature; le idee, più che ordinarsi e allacciarsi, si continuano, si fondono, senza tuttavia confondersi; esse si conseguono dietro la spinta e nella direzione di un'idea centrale a formare l'unità nella plurimità e la plurimità nell'unità, con la coesione che ha la polpa del frutto di tra buccia e nòcciolo.

b) La coesione e il fantasma.

La spinta introduttiva, l'addentellato, la congiunzione, la ripresa propulsano logicamente innanzi da immagine a immagine, fra sfumature e risalti, fra smorzature ed enfasi, la materia verso la sua formazione ultima; e in un luogo il legamento sembra tutto raziocinativo, in un altro luogo sembra velato e tuttavia è ancora profondamente logico, più oltre è immaginoso, ardito, pindarico e tuttavia persuasivo più che mai; qui pare un salto, là una lacuna, ma tu agevolmente vi getti i ponti dei sottintesi, e se c'è ombra è per lasciar brillare la luce, e se c'è calma è per preparare la tempesta, e se sembra pausa morta è perchè vicino è lo scoppio della vita; se sembra portarti lontano è per avvicinarti, se sembra brusco è per prepararti ad un più salutare violento urto ovvero è per farti maggiormente assaporare la dolcezza della quiete che di là ti attende.

Ciò che pareva divergere ecco invece fatalmente converge; ciò che pareva interrotto ecco si allaccia, ciò che pareva estraneo ecco ora rifulge elemento necessario; quel carattere che mal pareva innestarsi col resto ora risulta invece il pernio della situazione; ciò che sembrava troppo acre, troppo spasmodico ha la sua ragione cento pagine più in là, ciò che sembrava incoerente ora in

Digitized by Google

maniera mirabile si accentra e riluce nella trasformazione degli eventi e dei personaggi, ciò che sembrava soltanto una zaffata di colore o un'inutile deviazione non era che scaltrimento e sapienza, ciò che accennava solo a commuoverti ora ti persuade, ti placa, ti riconcilia col libro e coll'intera visione; tu esclami: doveva essere così!

Perchè il legame non sta nei soli passaggi, nei soli appigli progressivi, nelle sole congiunzioni o nei mezzi congiuntivi in genere; il primo legame è nella originaria unità di tutto il fantastico poema; questo è nato di getto e di getto si esplica esternandosi, tanto più logicamente concorde nella sua compattezza quanto più vari sono i motivi lirici che in esso via via si fondono: oro, stagno, argento e ferro nella fulgida colata che prorompe a fissare la solida statua. Chi nel bronzo di Michelangelo potrà disunire la lega o le leghe componenti? quel bronzo è un solo metallo come è una sola concezione; è tutta una materia e un disegno; in simile bronzea unità è fuso il tuo libro. Consta di metalli diversi?... noi non vediamo che un metallo; le immagini, le modulazioni, gli spunti, le volute ritmiche sono mille e mille? noi non vediamo che un'unica parlante immagine nella multipla movenza di persona viva: noi il tuo libro lo leggiamo, lo viviamo in rapimento e in noi la fantasia non ha a cozzar con la logica nè la logica colla fantasia.

La necessità lo domina il tuo libro, lo incalza, lo foggia; esso è una sola vampata dal principio alla fine, se pur la vampata è viva di cento lingue di fiamma; e sale la vampata e si unisce e si appunta e ha il suo suono e il suo calore e il suo colore e il suo odore e le sue spire, la sua figura.

Digitized by Google

c) La coesione e la parola.

Nella doppia necessità di unità e diversità che invade, occupa e forma l'opera d'Arte, dalla visione generale alle singole visioni componenti e giù giù fino agli elementi ultimi, le maggiori linee architettoniche sono fatte per le minori, e viceversa; se la parola naufraga e non ha senso che nel costrutto e il costrutto nel periodo e il periodo nella visione, questa i suoi significati, i suoi motivi, le sue luci e le sue ombre, la propria sostanza insomma a sua volta non attinge che dagli elementi primordiali significativi, come il corpo dalle molecole, come le molecole dagli atomi; e l'atomo è la « parola ».

Se i vocaboli non hanno significato fuori del costrutto, il costrutto esiste solo in quanto consta di parole. Colui che loda un periodo loda le parole: quelle parole in quel dato senso, in quella data giacitura, in quella data coesione logica; e viceversa, colui che loda la parola loda la proposizione e il periodo in cui quella parola è collocata; giacchè tutto è costruzione e coerenza, tutto è sigillato da quell'unitario ordine accentratore « *Che l'universo a Dio fa somigliante* ».

d) Le così dette « doti ».

A questo specialissimo ordine o coerenza o tonalità o necessità si riduce tutta l'Arte, comprese le così dette « doti del linguaggio »; e quando il Leopardi (*Zibaldone*, III, p. 32) discorre di « efficacia », « forza », « brio », « grazia », « facilità », « mollezza », « naturalezza », o altrove (*Zibaldone*, IV, p. 50) tira in ballo « libertà », « potenza », « ardire », « ricchezza », « adattabilità », « pieghevolezza », e quando anche noi parliamo di « chiarezza », « armonia », « semplicità », « concretezza », « unità », « va-

Digitized by Google

rietà », e quando fra breve discorreremo di « proprietà », « purezza », ecc., con queste e simili convenzionali astrazioni non facciamo che verbosamente discorrere di coerenza ossia necessità ossia tonalità ossia misura ossia come diversamente volete chiamare quel concreto, sensibile, misurabile uno. In questa unica legge della coerenza tu troverai la salvaguardia dai pregiudizi tanto delle vecchie quanto delle nuove accademie.

La « proprietà » e la « purezza » sono i due spauracchi che i vecchi rètori pedanti ti agitano innanzi agli occhi; la « ricchezza » e la « novità » sono i due bandieroni che inalberano i nuovi rètori tecnicisti; fra costoro e i pedanti c'è la beota folla dei faciloni, dei trasandati, dei pigri.

e) Contro i pedanti:

Abolita ormai la distinzione fra « parlare proprio » e « parlare figurato », non resta che la distinzione tra parlare intonato e parlare stonato, ossia tra parlare coerente e parlare incoerente, ossia in fine tra parlare bello e parlare brutto.

1° - Termini tecnici.

Ora l'immagine bella cioè coerente ed il termine bello cioè coerente sono quelli voluti dal fantasma; nè coerenza di linguaggio vuol sempre dire precisione scentifica o meccanica; vuol dire tonalità lirica.

Lo scrittore potrà sapere anche più distintamente di un marinaio ciò che è « alighiero » o « remolaio » o « prodiero » e tutti gli otto significati di « scotta » e i cento nomi dei venti e i cento nomi delle varie parti di una nave e dei vari movimenti di essa; ma, invece che buttar giù

Digitized by Google

il termine tecnico, egli dovrà far i conti con la propria visione e con coloro ai quali è diretta. In uno scritto che vuol essere chiaro, non è coerente ciò che chiaro non è; e chiaro è solo ciò che in quel senso viene inteso da tutti coloro ai quali ci rivolgiamo. Ovvero tu vuoi farmi pensare in una lingua che non conosco? Sì, tu puoi adoperare tale parola che forse m'è nuova ma che, perfettamente intonata alla frase tua, da questa frase per via analogica e per via etimologica prende ragione ad esser facilmente indovinata; allora la gioia di agevolmente indovinare me la farà forse parere anche più bella la parola che incontro per la prima volta. Ma nei restanti casi tienti per te solo le tue parole proprie, le tue parole scelte, le tue parole magiche, se davvero non sei sicuro che io tuo lettore le possa capire.

2° - Arcaismi.

È inutile che tu mi dica: « questa voce è in Dante e nei citati della Crusca »; tutte le monete fuori corso ebbero già corso sia pure più o meno tosate; fin dall'estremo lembo della tradizione Orazio è là ad insegnarti che quello che comanda è l'uso di oggi e non quello di ieri. Oh, vorrei ammettere anch'io, collo Janni, che: « *La ricchezza linguistica straordinaria dello scrittore italiano è appunto nella possibilità, negata al francese, di risvegliare le belle addormentate nel bosco del così detto arcaismo* »; ma gli è che le belle parole addormentate pretendono risvegliarsi da sole al magico afflato della prorompente ispirazione; non vogliono essere risvegliate per forza e con le brusche nemmeno dal D'Annunzio, tampoco dai magri suoi imitatori. Ma siffatti violatori di cimiteri lessicali vanno, per grazia di Dio, divenendo radi e sempre meno letti; chè essi affaticano sè e gli altri.

Digitized by Google

3° - Fiorentinismi e toscanismi.

Si affaticano poco invece e fanno facile scuola quei miei amici i quali, avendo da ragazzi letto il Fucini e avendo poi studiato in Liceo che la parlata fiorentina è il ceppo della lingua nostra, scambiano il ceppo per l'albero, e da quel dialetto con lieta accademia sanfredianesca trasportano a man salva nei loro scritti il bello e il brutto, ciò che s'intende in tutta Italia e ciò che solo in Firenze o nella Toscana s'intende, ciò che può essere necessario mezzo di espressione e ciò che è vana e birichina mostra di parlottante campanilismo.

A questo proposito, in un libro il quale vuole tener conto non solo dell'uso ma anche delle opinioni dei contemporanei, non può mancare un'osservazione di Fernando Palazzi (in *Ambrosiano*, 1923, n° 253): « *Scrittori toscani nella nostra letteratura ce ne sono a bizzeffe, alcuni grandissimi come Dante e Machiavelli, altri un po' meno grandi; ma pur sempre simpatici, come il Pananti e Gino Capponi. Ma tutti costoro hanno questa caratteristica, di non far pesare mai la loro toscanità, di non vantarsi di possedere in proprio e come cosa loro la lingua italiana, perchè sanno che a ogni modo, pur conoscendo la lingua a menadito, non sarebbero ancora scrittori se non avessero però delle cose da dire e se non sapessero dirle con arte.*

« *Ma oggi accanto ai toscani sono spuntati su i toscanini... E così tutti in succhio per la loro abbondante toscanità chiacchierina, sfringuellano e berciano e riboboleggiano senza più ritegno, sfoggiando le grazie assassine di un frasario tutto lezi e moine e smorfiette e sguaiataggini. Il* Decamerone *che è stato scritto sette secoli fa, ciascun di noi riesce a intenderlo alla prima; ma una paginetta di questi scrittorelli non sperate di capirla neppure con*

Digitized by Google

l'aiuto dei più sesquipedali vocabolari, tanto la loro prosa è costellata di espressioni in vernacolo, tanto è irta e scompigliata, con quel particolare arruffio, con quell'inversione, con quegli andarivieni, con quegli anacoluti che son propri dell'improvvisazione più scamiciata e sconnessa».

Un vocabolo di un qualsiasi dialetto italiano può, per onomatopeia o per altro, sembrar efficacissimo nel riprodurre un'immagine; ma, se tu pensi italianamente per Italiani e se quel vocabolo non è inteso in tutta Italia, quel vocabolo non è tuo; viceversa può ridivenir tuo se l'intonazione di ciò che scrivi lo permette, se, per esempio, uno dei tuoi personaggi pensa e parla appunto sotto l'influsso di quel dialetto.

Entrino, entrino pure nella lingua nostra nuove forme; nè solo fiorentine, ma di qualsiasi cittadinanza italiana e perfino non italiana, purchè individualmente necessarie e generalmente intese. E chi vuol scrivere dialetto fiorentino o comunque toscano, scriva pure; sappia però di scrivere dialetto, e ne abbia le grazie nostre, perchè, anche se non sarà un Fucini o un Fagioli, noi verremo ai suoi libri come il Goldoni dice di essere andato in Toscana, come l'Alfieri a Firenze o, meglio, come il Manzoni all'Arno. Osservate tuttavia la signorile scaltrezza del Manzoni: il suo romanzo, dopo di essere stato risciacquato laggiù, è più generalmente intelligibile e a Milano e in ogni altra parte d'Italia. Confrontate un brano qualsiasi delle due edizioni 1827 e 1840: la seconda edizione rinuncia perfino alla famosa «proprietà del linguaggio» pur di attenersi all'uso più generale vuoi dei Lombardi vuoi degli Emiliani vuoi dei Napoletani, di tutta Italia insomma. Toscanismi?... nessun toscanismo che non sia inteso in tutta Italia! Parole meno solite o addirittura disusate?... anch'esse, purchè siano d'immediata universale comprensione.

Digitized by Google

f) Contro i pigri:

1° - Forme viete.

Si affaticano poi niente del tutto coloro che fanno dello psittacismo letterario; ripetono a vanvera modi non arcaici ma vecchi, non disusati ma abusati. « *Era una bella mattina*; *il sole...* »; « *Ricordo come fosse ieri* ». Per costoro gli aggettivi sono sempre quelli, i verbi sono sempre quelli; e fossero almeno roba loro! sono invece roba, diremo così, tradizionale; il cielo deve essere « *d'opale* » o almeno « *di cobalto* », il lago deve essere « *di smeraldo* », un bambino dev'essere « *un frugolo* ». Costoro vedono e sentono all'ingrosso e parlano a orecchio, a memoria, come si parlerebbe una lingua straniera dopo soli due mesi di studio; invece di immaginare colla loro fantasia, si appigliano a immagini già fatte e che si addicono ad essi come i vestiti comprati dal rigattiere o nei magazzini d'abiti fatti. Di qui la fortuna di certi aggettivi e di certi verbi messi di moda da qualche grande scrittore e usati a tutto pasto dai piccoli untorelli; di qui d'altra parte « *le coppie verbali più annose, consuete e stantie, quelle che adoprano sempre per pigrizia e impotenza di crearne altre tutti coloro che non sapendo scrivere voglion pur darsi una certa illusione di letteraria eleganza, tutti i compilatori di articoli per strenne, di epitaffi per camposanti e di prediche laiche o chiericali* ». Sono parole del Papini, il quale (in *Testimonianze*, p. 34) dopo aver ripreso lo Stecchetti per « *l'aria tepida* », « *l'olezzo dei fiori* », « *la mano candida* » e altre simili anticaglierie e chincaglierie poetiche, moneta spicciola dei rimatori la quale a forza d'essere stata spesa troppo ha troppo dubbioso corso, se la prende poi (p. 63) col Bertacchi per espressioni di questo genere:

Digitized by Google

« *tenebre cupe, solingo poeta, gracile petto, gelida indifferenza, buia tristezza, ora divina, dolce stagione, leggiadrissimo quadro, sensi nostalgici, aure di maggio, olezzo di fiori, tremule lacrime, raggio puro, ciglio lacrimoso, infinito rammarico, lenire l'affanno, sintesi lucida, vigile spirito, occhi impregnati di pianto, sembianze obliate, fiori fragranti...* ». Io però osserverei che anche quello di voler fare il nuovo, di voler fare il diverso a tutti i costi è fior di pregiudizio anch'esso. È già viziata da troppa ricerca la nostra letteratura per tormentarla col pregiudizio del far diverso! Va' là! se proprio la stagione la senti dolce, di' pure « *dolce stagione* »; e ciò che è di tutti sia pure tuo! Ma *cum judicio, Pedro!*

2° - Barbarismi.

Ciò che fu detto delle parole tecniche o dialettali o arcaiche, si deve ripetere per le parole forestiere: se sono intonate al contesto vuol dire che sono necessarie; e se necessarie non sono, sono dunque brutte; perchè non è coerenza che un discorso il quale vuol essere italiano per Italiani, sia fuor di proposito butterato da stranieri vaiuoli. Senza dire che, come la fiamma si colora della materia che essa consuma, così il bello non contraddice i sentimenti dai quali scaturisce, ed uno dei sentimenti più sacri ed insiti in noi è appunto il sentimento nazionale, che nella lingua ha la sua più ovvia manifestazione e la più evidente riprova. Così è che sulla soglia stessa della nostra letteratura Dante, nel *Convivio* (I, 11), lancia il suo grido di sdegno contro i « *cattivi d'Italia* » i quali al culto della propria lingua sostituivano quello di una lingua d'oltralpe. D'allora l'inutile barbarismo, già per sè indice di poca forza fantastica, fu per noi segno anche di servitù spirituale.

Digitized by Google

3° - Neologismi.

Se tornasse al mondo Orazio farebbe certo le gran meraviglie e condoglianze a noi costretti a ripetere lui dopo tanti secoli; costretti a ripetere lui soprattutto a proposito delle parole di nuova formazione. Eppure perfino i grandi giornali nostri quotidiani ospitano articoli di Pasquale De Luca e di altri valentuomini i quali pare non siano del tutto persuasi che:

> *ut silvae foliis pronos mutantur in annos*
> *prima cadunt: ita verborum vetus interit aetas;*
> (*Arte Poetica*, v. 60).

A parte ciò, un neologismo inteso da tutti non è più un neologismo; se poi in confronto d'altre voci esso torna più espressivo, allora è necessario. Auguriamoci piuttosto e facciamo di tutto anche noi affinchè l'uso ci dia soltanto neologismi in perfetto accordo con la tradizione nostra. Alle volte il neologismo è una parola barbara la quale, come « *tram* », è entrata nei confini italici e c'è rimasta. In casi più fortunati è una voce dialettale che, come « *tavolo* », domanda ed ottiene la piena cittadinanza di tutta Italia; ovvero, come « *auto* », è un'abbreviazione di parola già accettata, ovvero ancora è un derivato o un composto come « *svendere* » o come quel « *disinventore* » che, afferma il Leopardi, appioppato dall'Alfieri al Voltaire dice « *tanto e tal cosa, quanto e quale appena si potrebbe dire per via d'una lunga circollocuzione o spiegare e sminuzzare pazientemente, stemperatamente, languidamente in un periodo* » (in *Zibaldone*, IV, p. 251).

Siffatte formazioni suonano in armonia con la storia e con l'indole della lingua, sicchè con le più antiche voci si accordano e si coordinano. E allora il tuo neologismo

Digitized by Google

risulti possibilmente di radici e suffissi già nostri, affinchè sembri quasi il meno nuovo possibile. Quando il Manzoni a orecchio disse « *accozzaglia* », disse parola nuova sì, ma legata da capo a coda con la tradizione nostra linguistica.

Brutte invece sono certe abbreviazioni inutili e pigre, quali « *notifica* », « *verifica* » invece di « notificazione », « verificazione ». Scrive il Panzini (*Le fiabe della virtù*, p. 224): « *prima ancora di ricevere l'intimo* »; e perchè non « intimazione »?... Non mi si risponda: perchè l'ispirazione panziniana di quel momento creativo fu « *intimo* »; controreplicherei che quando il D'Annunzio trovò la parola « *velivolo* », seguiva certamente anche lui la genuina ispirazione sua, ma quella ispirazione non era nè affrettata nè stanca nè bislacca; era tale che il raziocinio, a riflessione fatta sentenziava: « *v'è un vocabolo di aurea latinità* — velivolus, *velivolo* — *consacrato da Ovidio e da Vergilio, registrato anche nel nostro dizionario; il quale ne spiega così la significazione: « che va e par volare con le vele ». La parola è leggera, fluida, rapida; non imbroglia la lingua e non allega i denti; di facile pronunzia, avendo una certa somiglianza fonica col comune* veicolo, *può essere adottata dai colti e dagli incolti. Pur essendo classica, esprime con mirabile proprietà l'essenza e il movimento del congegno novissimo* » (in *Corriere della Sera*, 27 novembre 1909).

Dietro « *velivolo* » c'era tutta una preparazione di coltura, di pazienza, di buon gusto, di Arte; dietro quell' « *intimo* » c'è la fretta e la negligenza.

4° - Sinonimi e doppioni.

Se periodo e parola hanno tanti significati estetici quante sono le volte che vengono adoperati, chiaro

Digitized by Google

è che non possiamo ammettere parole veramente sinonimiche. I vocaboli « *padre* », « *babbo* », « *papà* » hanno già per loro stessi timbro e carattere ben diversi. Nè possono esistere dei doppioni; « *danaro* » e « *denaro* » se non altro hanno suono diverso e diversamente ricordano la comune etimologia. Mette poi appena conto di ricordare che fra due o più voci le quali fondamentalmente significhino la medesima cosa, non solo l'una è sempre acusticamente differente dall'altra, ma quasi sempre o l'una è più popolare o l'una è più arcaica o l'una è più rara dell'altra, cosicchè hanno funzioni e sfumature non uguali, hanno coerenza diversa. Non si può dunque sostituire parola a parola così alla leggera: ogni parola che tu cambi, cambi senso.

g) **Contro i presuntuosi:**

1° - **Esagerazione verbale.**

Ma i nuovi rètori le parole le cambiano apposta per apparire incisivi, ricchi, nuovi. Costoro, quando per la loro smania non imitano i pescatori di termini tecnici, i razzolatori di voci dialettali, gli scozzonatori di parole arcaiche dei quali vi ho discorso poc'anzi, si dànno alla caccia delle parolone insuperabilmente « espressive ». Costoro hanno in dispregio i vocaboli umili, e così riescono sempre a dire un po' di più di quello che vogliono dire; pensano « *caldo* », dicono « *bollente* »; pensano « *bello* », dicono « *splendido* »; pensano « *dolore* », dicono « *spasimo* »; parlano di una fanciulla di quattordici anni e descrivono una Venere. Sono dei poveri di spirito; sono di quelli che guadagnano cinquecento lire il mese ed hanno le pose dei gran signori. Costoro scambiano immagine con immagine; volendo dar risalto a tutto, tutto conguagliano, anzi confondono; come nella folla manzoniana,

Digitized by Google

volendo tutti vedere, tutti si alzavano in piedi e così tutti vedevano come prima ma in posizione discomoda. Parlare col megafono costa fatica e dà poco risultato se si vuol parlare coi vicini.

Cadono nella medesima falsa ricchezza quelli che fanno una scelta grammaticale fra vocabolo e vocabolo, e ti aboliscono gli aggettivi o gli articoli ecc. Tutti sostantivi! o meglio tutti verbi vorrebbero costoro, quasi in una continua perorazione, secondo appunto ciò che la Retorica di Aristotile avvertiva fin da un bel pezzo fa: « *Conviene sopprimere le congiunzioni e i legami di frase perchè il pubblico ben comprenda che siete alla perorazione e che il discorso è finito. Voi direte dunque: Ho detto; mi avete ascoltato; oramai tutto sapete; giudicate!* » La retorica del futurismo dà la mano alla retorica degli antichissimi tempi.

2° - Sovrabbondanza verbale.

Molti ripongono la propria ricchezza e la propria valentia nell'infilzare a schidionate parola dietro parola, costrutto dietro costrutto. Per essi l'endiadi diventa triade, quadriade; ma cotesto è puro tecnicismo di cui già ti ho discorso nel capitolo quarto; è pura oratoria. Lo scrittore d'Arte cernisce e fissa; l'oratore moltiplica e distende; quello filtra fino alla purezza, questo frulla e dimena fino alla molta spuma che nasconda o assorba l'impuro fondiglio.

E come possono piacere certe bravure lessicali a base di sinonimi o a base di contrapposti? « *È nel piano ed è sopra il culmine. Appare come una struttura solida di legni di tele di metalli, ed è una sostanza spirituale. Sembra esanime, ed è tutta tesa dall'anima come il veliero è gonfio di fortuna. Sembra muta; e nell'una e nell'altra*

Digitized by Google

cellula... » (D'Annunzio, *Notturno*, p. 120). Quanto più espressivo: « *Tutto è grigio, freddo, tardo* » (ibid., p. 37); « *La finestra è aperta. V'è qualcosa di sordo nell'aria* » (ibid., p. 356).

3° - La bella endiadi.

L'endiadi, ossia l'unione di due voci a fare un'accezione sola, ha ragione di essere quando effettivamente porti a un'immagine nuova; e tutti ne conoscono l'uso sapiente di alcuni autori latini e greci: *fiduciam ac robur, ingenia studiaque, ratio et aetas, incensum ac fragrantem, sublime et erectum.* Se ti càpita, usane.

Ma la nostra lingua può anche rompere l'endiadi risolvendo una delle due voci in un determinativo dell'altra: « *fiduciosa sicurezza; le attività intellettuali; il senno degli anni; ardentemente infiammato; sublimemente ardito* »; ovvero introduce l'idea di confronto: « *tra il lusco e il brusco* », « *tra atterrito e supplichevole* », « *tra l'attonito e il disgustato* »; o fa entrare l'idea di mescolanza: « *qualcosa d'irresistibile, di strano, di favoloso* »; « e nei *Promessi Sposi:* « *Un non so che d'altero e d'inquieto* »; « *un non so che di lugubre e di sinistro* »; « *un non so che di minaccioso e di feroce* »; « *un non so che d'ironico e di amaro* »; « *un non so che di molle e di affettuoso* »; « *un non so che di sospettoso e di sfacciato* »; « *un non so che di più alto e di più nobile* »; « *un non so che di pacato e di profondo* »; « *con un fare di malizia e di scherno* »; « *con un'aria di compassione e di malizia insieme* »; « *con un'impazienza mista d'angoscia* »; « *con questo misto d'inclinazione e di rancore* »; « *quel misto di puntiglio, di rabbia e d'infame capriccio* »; « *un misto sentimento d'invidia impaziente* »; « *un misto sentimento di conforto, di riconoscenza e di pietà* »; « *un misto di tenerezza e di confusione* »; ecc. ecc.

Digitized by Google

4° - La bella invenzione verbale.

Tocca al costrutto creare il significato, e una lingua non è già ricca in quanto abbia grossi lessici di voci tutte diverse, ma in quanto offra le più ampie libertà di giustapposizione verbale. Dunque tutte le lingue dovrebbero essere ricche ad un modo, cioè indefinitivamente, secondo l'inventiva di chi le adopera. E le adopera e innova bene chi, nutrito di tutta la tecnica sua e dei suoi migliori, si abbandona al proprio strapossente slancio fantastico di associazione ideologica. In lui tutto è novità di significazione. Se tu gli dici che una data parola non è nel vocabolario, i vocabolaristi di domani allargheranno i loro schemi per far posto a quella parola la quale in quel costrutto è davvero insostituibile. Se egli accozza due vocaboli, per lui Orazio ha scritto: *Notum si callida verbum Reddiderit iunctura novum* (in *Arte Poetica*, v. 50). Nel sovraneggiare grammatica e vocabolario, nel neologismo che con quelle accompagnature ha il sapore dell'antico, nell'arcaismo che in quel rilievo ha la fragranza del nuovo, nel senso della precisa etimologia, nei rapidi avvicinamenti metaforici, nella frase stessa sonora è la scienza di quella invenzione verbale per cui l'antica radice butta fronde sempre novelle e il vecchio vocabolo nella novissima onda lirica vibra di accezioni così attuali che ti sorprendono, così naturali che non ti urtano, accezioni che svelano profondità prima non toccate e destano risonanze non prima conosciute nè sospettate. Non sospettate forse nemmanco dal poeta che ora le coglie dall'anima sua e stupito trova in sè qualcosa che non è soltanto poesia, ma quasi divinità. Invenzione verbale, per la quale non basta essere nati artisti, ma che richiede studio e studio; invenzione verbale che mancava per esempio al Balzac, e

Digitized by Google

che invece è così viva in Lucrezio, nel Leopardi, in Victor Hugo, nel Flaubert, nel Carducci, nel Pascoli, nel D'Annunzio, nel Papini, nell'Ojetti, nel Borgese e in tutti coloro che, artisti nell'anima, hanno il sentimento dei remoti accordi, dei profondi richiami, delle segrete rispondenze, e di là per la gioia loro e per la gioia nostra traggono la capacità di plasticamente tradurre le sensazioni più tenui e inafferrabili, la capacità lirica di ricrear le cose in un'atmosfera di giovinezza e di stupefazione.

La divinazione delle parole, o meglio dei costrutti, è spesso così profonda da parere indistinta. Rileggete certi versi di Dante; rileggete quei versi del Foscolo:

Ilio raso due volte e due risorto
splendidamente sulle mute vie,

e non dimandate al Cavalcanti che cosa proprio di preciso voleva dire presentandoci una delle « *forosette nove* » « *fatta di gioco in figura d'Amore* ». La luce viene da così lontano e in così multipla rifrazione che essa ecclissa la fiamma e sembra pregna di tutte le accezioni come appunto nel bianco ci sono tutti i colori dell'iride.

5° - La bella « immagine » in senso antonomastico.

Tutto il nostro discorso è immagine o immagini, nel senso comune; e procede per analogismo ossia per associazione d'idee. Ora l'inventiva verbale è appunto legata alla facoltà di scorgere associazioni singolari, non ovvie, di scoprire celate parentele fra cose che prima sembravano del tutto disparate e lontane: la facoltà cioè di « far delle metafore », direbbero prosasticamente i rètori; di « creare delle immagini » si dice più veramente oggi prendendo la parola « immagine » in senso antonomastico

Digitized by Google

La si chiami « metafora » o « immagine per eccellenza », siffatta inaspettata ma coerente associazione di idea con idea, piace in primo luogo perchè tutto il nostro discorso è in genere metaforico; in secondo luogo perchè queste speciali « immagini » più sensibilmente di altre ovvie associazioni sono accordi di due cose in una, sono armonia di due ritmi in un ritmo, contengono, risvegliano sodisfano l'idea di rapporto, di proporzione, di limite. E siccome l'« immagine » trovata è un rapporto singolarmente nuovo, essa ha la grazia dell'imprevisto, del non banale e insieme è come se contentasse un'antica latente nostra curiosità o aspirazione. Nulla di strano dunque che l'« immagine » piaccia anche perchè è motivo di attività spirituale, sforzando essa il lettore a notare le relazioni logiche che corrono fra due idee o fra due gruppi di rappresentazioni. Si è che in fondo della metafora c'è sempre una sorta di enigma, un indovinello facile a risolversi e che lascia in quelli che lo risolvono il sodisfacimento della loro piccola vittoria (cfr. Capp. VII *c*, XIX *c*). L'« immagine » fa penetrare più addentro nel senso intimo delle cose, ingrandisce l'orizzonte vivamente illuminandolo di lampi improvvisi e aprendo prospettive non prima sospettate; di là dalla parola sentiamo le cose, di là dalle cose sentiamo l'eterno spirito, la poesia nella suggestione, l'indeterminato oltre il determinato; traverso forme visibili ci par di arrivare quasi all'essenza invisibile: ci sono altri mondi, altre terre, altri cieli; ci sentiamo davanti a significazioni più recondite e più vaste.

Tante immagini, tanta poesia. Chi farà un *Dizionario delle « immagini »* (se ne fan tanti di libri più balordi!) troverà che generalmente esse si riferiscono al senso della vista o al senso dell'udito. Ciò non vuol dire che gli altri sensi ci siano proprio per nulla; leggete il D'Annunzio

Digitized by Google

e lasciate dunque da parte la vista, per la quale il poeta potè dire: « *Nulla sfugge agli occhi senza tregua attentissimi che la natura mi ha dati, e tutto m'è alimento e aumento* » (in *Notturno*, p. 267); lasciate stare anche l'udito musicalmente finissimo, e osservate come le sensazioni di caldo, di freddo, di morbido, di aspro, la carezza, l'urto, la leggerezza, la pesantezza, e ciò che si gonfia e ciò che si affloscia e ciò che s'inalza e ciò che cade e ciò che al tatto dà la scossa o il brivido o la bruciatura o il gelo o la voluttà o il ribrezzo, vuoi la gioia delle narici ovvero lo schifo e la nausea che ti prende in gola, vuoi l'aria fresca nelle fauci gustosa quasi contro il palato ovvero la pienezza dell'aria nei polmoni, insomma anche le sensazioni che vengono dal palato dal gusto dal tatto possono e sanno apparire in vittoriosa gara con le sensazioni visive ed uditive.

Ecco gli odori: « *fiuto su lui il mare, il vento dell'altezza, l'odore che si respira contro il cofano quando l'elica gira a prua* » (in *Notturno*, p. 574); « *E un odore verdastro di tomba umida passa sul suo capo prima di giungere al mio cuore senza battito* » (ibid., p. 357); ecc.

I sapori: « *La làmina d'acciaio riveste la mia lingua e il mio palato* » (ibid., p. 333); « *ecco l'aria viva che, come una bevanda insolita, mi empie del suo sapore nuovo la bocca anelante* » (ibid., p. 474); « *mi saziavo del mio sorriso che era di non so che specie nutriente non assaporata più mai* » (ibid., p. 597); « *Poi la voce delicata della fante, ancóra china nell'atto, mi rinfresca la gola come acqua attinta nell'ombra più misteriosa* » (ibid., p. 378); ecc.

Osservate come queste ultime immagini abbiano già della tattilità. Ma il tatto trionfa nelle seguenti: « *un grave brivido mi traversa* » (ibid., p. 412); « *Per tutto il corpo consunto ella* (l'aria!) *mi tocca come le dita che imbalsamano* » (ibid., p. 408); « *La sento avvicinarsi come*

Digitized by Google

l'acqua sente il volto di un uccello bruno, che in lei si riflette, verso sera » (ibid., p. 373); « *In punto di assopirmi stamani ho sentito scorrere fra le mie dita i fili d'oro che tesse Tiziano nella pelle dell'Amor sacro e nella veste dell'Amor profano* » (ibid., p. 359); « *Mi sembra che a poco a poco il mio petto s'incavi penoso e non ho la forza di sollevarlo col respiro* » (ibid , p. 356); « *Il mio occhio è perduto. La farfalla prigioniera non c'è più, non c'è più la felce. Un orribile ragno nero ha collocato nel centro il suo addome di un sol pezzo. E non lo caccerà nessuno* » (ibid., p. 341); « *Mi sembra di aver sul petto affannoso l'impronta della tua mano* » (ibid., p. 341); « *Tregua breve. Di nuovo l'ansia mi sforza il cuore, l'ambascia mi vuota il petto* » (ibid., p. 337);

> « *Per ispirare il romore remoto*
> *della cascata tiburtina,*
> *e palpare la grazia della sera*
> *con il chiaro verde sensibile*
> *che orna il fogliame funerario* » (ibid., p. 335);

« *La melodia degli uccelli mi risuona in tutto il torace, come un canto dei miei spiriti consolati* » (ibid., p. 332); « *Il passato mi piomba addosso col rombo delle valanghe; mi curva, mi calca. Soffro la mia casa fin al tetto, fino al colmigno, come se le avessi fatto le travature con le mie ossa, come se l'avessi scialbata col mio pallore* » (ibid., p. 190); « *È la mia piccola patria* (Pescara!). *È sensibile qua e là come la mia pelle. Si ghiaccia in me, si scalda in me. Quel che è vecchio mi tocca, quel che è nuovo mi espugna. La mia angoscia porta tutta la sua gente e tutte le sue età* » (ibid., p. 190); « *Un calore senza fiamma mi prende tutto il capo. Un'ira sorda contro il mio corpo dal tallone alla gola* » (ibid., p. 377); e non sono uscito dal *Notturno* e non ho spigolato che qua e là. Chi vuole

Digitized by Google

aggiungere, ha ben più nutrita messe negli altri lib dell'Immaginifico.

6° - La brutta « immagine » o icàstica.

Ebbene alcuni idolatri della falsa ricchezza verba credono in buona fede di fare opera d'Arte ragionand press'a poco così: se l'opera d'Arte è per se stessa imma ginazione e novità, io tanta più Arte farò quante pi numerose e strabilianti immagini aggiungerò.

Ma come si può chiamare Arte il cercare di propo sito e l'aggiungere ciò che non si deve aggiungere come si può chiamare novità il turbare quella intim originaria freschezza che ha ogni genuino accordo li rico? come si può chiamare ricchezza la confusione, i disperdimento, l'incoerenza? questa è la ricchezza de tapino borghesuccio il quale per ricevervi a colazion mette sossopra tutta la sua casa e quelle dei vicini fa cendosi prestare stoviglie e argenterie che starebber cento volte meglio al loro posto.

Immagini e immagini! come in un negozio di rigat tiere le più disparate e frammentarie sferre, come su banchi delle fiere di beneficenza le più eteroclite e spe ciose cianfrusaglie! Immagini e immagini, quanto più languido è il senso critico dell'autore e del lettore e quanto più in essi i sensi corporei disperditori valgono sopra lo spirito unificatore! immagini e immagini! furore pirotecnico di sensazioni brute, inerti, contrad dittorie, deviatrici; caleidoscopio che un bambino può fabbricarsi cincischiando e ritagliando poche carte co lorate: le carte di rifiuto. Di ragione solo i ciarlatani hanno bisogno di far stupire a tutti i costi, e solo la bel lezza che non è bellezza ha bisogno di ornarsi e orpellarsi e falsarsi come le donne viziose futili e brutte.

Digitized by Google

L'artista è sincero anzitutto con se stesso e poi col pubblico cui degna rivolgersi; le metafore, se sono immagini, devono come qualsiasi altra immagine essere coerenti in sè e fuori di sè e non solo col contesto ma anche con le nostre tradizioni linguistiche.

L'artista forse non sa (giacchè l'artista è inconscio), ma può apprendere dai rètori stessi che le metafore di lui tanto più piacciono quanto più si accordano con quelle di cui si è formata e cresciuta e colorita la lingua nativa; allora la figurazione sorprende ma non turba, e tanto meno offende noi abituati a fantasticare e a concepire in quel dato modo. Ci offendono invece le associazioni ideologiche non aventi nessuna affinità con le infinite le quali formano il tesoro fantastico nostro comune. Non è colpa di noi lettori se le cose che san troppo di forestiero e di sforzato toccano meno il nostro cuore.

Certo l'accavallarsi di immagini e immagini negli ultimi libri del D'Annunzio ci dà assai bene la sensazione dell'inquietudine, della malattia, del delirio anche; ciò non impedisce che qualche volta la novità immaginativa ci sembri davvero fuori tono. Per non uscir dal *Notturno* e per non ricordare alcuni squarci già visti parlando della descrizione, a noi, là nella loro pagina, in quel momento emotivo, possono forse piacere anche espressioni come queste: « *Sentiamo il profumo animoso del caffè* » (p. 48); « *Sotto il cielo bigio il giallo grida, il rosso squilla* » (p. 97); « *Volti volti volti, tutte le passioni di tutti i volti, scorrono attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda attraverso il pugno chiuso* » (p. 131); « *Le stelle di primavera sembrano nuove come i fior del mandorlo. Profumano l'azzurro il vento e l'ansia della giovinezza. Voglio respirare le stelle d'aprile* » (p. 339); o recisioni ellittiche come le seguenti: « *l'odore verde del basso Adriatico* » (p. 95); « *un canto che ha l'odore della*

Digitized by Google

mirra » (p. 330); « *Il coro* (dei cantori!) *è rosso nella mi visione coperta* » (p. 411). Ma come credere a un mister musicale che abbia la bocca, quando leggo: « *Ero un mi stero musicale, con in bocca il sapore del mondo* » (p. 150) o ai cannoni che si freddano pelle pelle? « *Sento nell mia pelle d'uomo i cannoni che si freddano a poco a poco* (p. 295).

7° - L'associazione di idee.

Il parlare è associazione di idee; ma non ogni asso ciazione di idee è parlare. Sì, è siffatta associazione che per analogie, per contrapposti, per parallellismi, per legami di causa e d'effetto, per induzione e deduzione aggiunge elemento ad elemento, congegnamento ideologico a congegnamento ideologico; è essa che incatena fatto con fatto, struttura con struttura; è essa che trova gli argomenti, trova le conclusioni; ma tienti in guardia: l'associazione d'idee non è precisamente l'energia costruttiva; anzi dove l'onda lirica vibra più debole trovi talvolta la più lussureggiante efflorescenza di immagini e di concetti i quali rispetto all'opera d'Arte non sono che delle escrescenze, dei ributti. Il fantasma esige un unico e costante èmpito, un'unica, rigorosa, netta direzione, e respinge da sè tutti gl'ingombranti rispigolumi, rigetta tutte le parentele parassitarie. La facilità analogica, l'abilità di riversare per dritto e per rovescio la materia e farla passare da un campo all'altro delle attività umane, da un ordine di cose a un altro ordine di cose, la malinconica sollecitudine del considerare un argomento sotto tutti gli aspetti possono insinuare il pericolo della dispersione, della frondosità, dell'arzigogolo, dell'artificio; ti possono portare alla prosa oratoria invece che alla prosa d'Arte.

Digitized by Google

8° - **Sovrabbondanza nel disegno.**

Ma tant'è, la falsa ricchezza alcuni la vanno a cercare nel tronfio e gonfio periodo e alcuni nella frondosità e complicazione dell'intero disegno stesso. Ricchezza di che cosa?... una visione è quella che è e non può essere nè ricca nè povera. Ricchezza di disegno?... ma che sarebbe a dire?... Senza pur accennare a quei presuntuosi figli dell'incoerenza i quali foggiano e sconquassano a forza un lor disegno con lo scopo preciso di far in esso trovar luogo a questo o a quel particolare già preconcetto, ognun vede che non è coerente e che quindi non è nell'Arte nemmeno colui il quale ebbe un giorno la purissima visione del suo fantasma e questo fantasma ora offusca e falsa con aggiunte e incrostazioni posticce, con variature e complicature in servigio di pregiudizi o estetici o pratici. Falsare non è Arte, sforzare non è Arte; anche il solo aggiungere, anche la sola complicazione non è Arte (cfr. Capp. VI *c*; XVII *m*); tutto ciò che è di troppo o di manco, tutto ciò che è appiccicato, tutto ciò che è fuori posto, tutto ciò che non ha in sè il carattere di perspicua necessità è brutto. Aggiungere o complicare è rendere oscuro, è deviare, è perdersi e far perdere. Noi non vogliamo che fra lo stelo ed il fiore ci sia una discontinuità di linee; noi non vogliamo che l'associazione di un'idea con l'altra sia artefatta, arbitraria; la sintesi artistica non ammette simili inganni a coprire rigogli inutili e a ricolmar lacune; perchè ogni aggiunta artefatta porta con sè anche quest'altro sconcio: che tra essa e il sèguito s'apre una lacuna ideologica cui nessuna abilità vale a colmare. Recidi le fronde inutili, togli ogni escrescenza, rifuggi dal lavorar di memoria; ciò che sa di voluto o anche solo di capriccio o sia pure di signorile

Digitized by Google

pompa non riuscirà a convincere più in là che gli ammiratori per moda o i riguardosi per ossequio. La signorilità non è scialo, l'immaginazione non è memoria, la creazione non ha radici negli schedari e l'imperiale manto della Poesia è forse ampio, ma non ha nulla da dividere col rappezzato vestito d'Arlecchino; e un'inutile zaffata sia pur del più vivido colore rovina la casta e schiva grazia anche dal quadro più bello. O irriverente! meglio tremebondo stare un passo in qua dalla perfezione anzi che commettere il folle sacrilegio di volerla oltrepassare!

9° - Incongruenze classiche.

Che anzi la semplicità, la solidità, la nuda perspicuità del disegno, l'energia della visione generale insomma fa eterne anche opere in cui qualche particolare sembra incongruente.

Quandoque bonus dormitat Homerus; e nei *Promessi Sposi* il sarto che nel capitolo ventesimonono era felice padre di « *due bambinette e un fanciullo* », viene poi, cinque capitoli più in là, ad avere due ragazzi e una bambina. È una svista, non c'è dubbio; e il Bellezza potrebbe, pur nel suo Manzoni, citarvene altre; ma quanti lettori e dopo quanto tempo se ne sono accorti? e che cosa rappresenta una distrazione fuori disegno in un'architettura così solenne e compatta?

Con incongruenze di simil genere (ne trovi in Shakespeare, Rabelais, Cervantes, ecc.; cfr. Gsell, p. 108-111 e Bellezza *Corriere della Sera*, 19 febbraio 1923) non hanno nulla che vedere le false presupposizioni geografiche nè gli anacronismi notati in questo o quel capolavoro; che Shakespeare ponga il mare in Boemia o faccia tonare il cannone e discorra di un'università a Vittem-

Digitized by Google

berga ai tempi di Amleto è fior di fantasia; fiore che sarà, anche sbocciato dalla distrazione o dall'ignoranza forse, ma che là è fiore e là rimane fiore senza incongruenza nessuna; forse la poesia del *Prometeo* è meno terribilmente suggestionatrice o quella dell'*Elettra* è meno foscamente pietosa perchè Eschilo cita un apologo del tardo Pittaco e Sofocle anticipa d'assai la data della fondazione dei giuochi pizii?

Digitized by Google

CAPITOLO DECIMOPRIMO

Il Disegno esterno.

a) Il libro e le sue divisioni. — *b*) Varietà di stesura. — *c*) Disposizione materiale. — *d*) Capitolo e interlinea. — *e*) Il capoverso. — *f*) La punteggiatura. — *g*) La regolarità tradizionale.

a) Il libro e le sue divisioni.

Già dall' « Indice » si rileveranno la contenenza e la partitura del tuo lavoro; se poi questo sarà proprio una cosa in grande, roba di scienza o di diritto, allora in principio o in fine avrà una « Tavola della materia », la quale Tavola potrà essere aiutata da sommari e accompagnata da indici alfabeticoanalitici per tutto comodo dei mille e mille tuoi studiosi.

Non sospetto che un lettore della mia umile *Arte dello Scrivere* voglia ideare qualcosa di così vastamente architettonico da aver bisogno di più Tavole particolari riassunte poi in una Tavola generale; perciò, senza voler proibire a nessuno di pubblicare con più o meno eccessiva magnificenza delle opere o operone divise in tomi o tomoni entro maggiori o minori volumi o volumoni magari in carta massima o, come si dice, in foglio, mi

Digitized by Google

contento di pensare che l'unità materiale più solita dell'opera scritta sia il Libro in un solo Volume.

Generalmente questo si divide senz'altro in Capitoli o più raramente in Parti d'un dato numero di capitoli ciascuna. Non dico che non si possa far diverso e più complessamente; dico che non ti auguro d'imbastire calepini di proporzioni troppo solenni e di partiture troppo intricate. Del resto tu non hai che consultare l'indice di opere ben fatte le quali siano del genere di quella che vuoi comporre; ed abbelliscitene!

b) Varietà di stesura.

Nell'indice tu fissi graficamente, diremo così, l'architettura del tuo lavoro, architettura che il solerte tipografo penserà poi ad eternare in bella lusinghevole stampa. Ma già ad apertura di libro il lettore prova le sue prime e alle volte definitive impressioni. Si sente attratto e lusingato, ovvero sconfortato e respinto. Quel tale che comprò il volume unicamente indótto dalla procace copertina a colori, lo getta iroso quando dalla grossolanità della carta, dalla rozzezza della stampa s'accorge d'essere stato ingannato. Anche senza civettuole figurazioni, « *Il libro dell'Amore* » sembrerà un titolo solleticante; ohimè! sono dei lunghi capitoli di roba eterogenea, la quale fa tanto onore al Paolieri quanto dispetto a cento disillusi lettori. Quando ancor ragazzo comprai *Miranda* del Fogazzaro, e, appena uscito dal libraio, aprii il volumetto: « Dei versi! » esclamai sgomento. Ma poi fui lieto d'aver spesi quei quattrini. E così sia di tutti i tuoi scontrosi clienti!

Già la varietà di stesura ha le sue allettative, le sue promesse, e viceversa; la stampa versificata attrae poca turba; il dialogo continuato ne attrae meno che

Digitized by Google

la prosa mista corrente; la forma epistolare ebbe già voga ed ora aspetta di tornar di moda.

c) Disposizione materiale.

Siamo nel campo della ricostruzione meccanica: ricostruzione che serva di stimolo fisico per coloro che vorranno fantasticamente rivivere il tuo fantasma. Tu ti àuguri molti lettori?... e allora ricòrdati che dalla nitida ma eloquente copertina alla pagina in bianco fra capitolo e capitolo, dal frontespizio all'orizzontale candore delle interlinee, dal formato di volume al variar degli a capo, dalla giustezza di riga ai tipi, alle spaziature, ai margini, alla qualità della carta stessa, alla rilegatura stessa, tutto fa indicazione, fa stimolo, fa disegno esteriore; e, ti ripeto, il mondo giudica da queste cose! E non ha torto. È come di un palazzo, di una casa: l'esterno tradisce l'interno; o, se vuoi, è come delle persone: chi si presenta bene è già un po' nelle nostre simpatie. L'abito non fa il monaco; ma il sorriso, l'occhio, la cera, il vestito, le maniere vogliono pur dire qualcosa e, se c'è un adagio: L'apparenza inganna, gli sta contro il viziaccio dei molti, dei più, dei tutti, i quali dan ragione piuttosto a quell'altro proverbio: Ciò che piace agli occhi piace al cuore.

d) Capitolo e interlinea.

Ma lasciando stare i proverbi, lasciando stare la fisonomia esterna del tuo libro, materia che più si attiene alla *turba cartaiuola protesca e torcoliera*, direbbe l'Alfieri, venendo dunque a noi, non è forse vero che la lunghezza dei capitoli, per esempio, è connessa colla interna struttura logica?... E i capoversi?... e la punteggiatura?...

Digitized by Google

Oh, dietro queste materialità c'è tutta la tua Arte! la figurazione esterna non è che l'apparenza sensibile dell'unica vera figurazione interna. Un capitolo brevissimo fra altri lunghissimi dovrebbe avere le sue particolari ragioni; e non dico che non le possa avere. Così è di un capitolo che si rompa in più membrature mediante righe in bianco ovvero con soli tre asterischi o qualche bizzarro fregio nel giusto mezzo: siffatte interlinee possono, tra l'altro, indicare mutamento di scena, possono avere ragioni di simmetrico scompartimento della materia.

Capitoli nuovi e interlinee spesse volte indicano un balzo: una trattazione è finita, un episodio si interrompe e il lettore è bruscamente trasportato in altro episodio, ad altra trattazione. Possono piacere?... forse sì, quando quel balzo ti sgranchisce, ti ristora; dall'oppressione di un truce avvenimento passi ad aria più respirabile; a quella svolta ti si apre un panorama tutto nuovo; da quel displuvio domini l'altra vallata e il monte stesso che prima te la celava. C'è dell'improvviso, ma bene accetto, anzi consciamente o inconsciamente desiderato.

L'artista scrittore sa misurare quel balzo; i passaggi, i collegamenti che non scrive, egli, nei loro elementi, li ha già anticipati da lunga mano; la scena che tien dietro al vuoto del mutar di capitolo o di membratura, è un ulteriore gradino il quale, nella ascesa dell'azione, ti solleva verso inaspettati dilettosi prospetti o spiralmente volgendosi ti riporta a rigoder da più alto prospetti già intravvisti e che volentieri rivedi e riguardi e signoreggi. La gente nuova e i paesaggi nuovi piacciono appunto come un mistero che ci tenta e che a poco a poco ci si svela; ma anche volentieri si ritorna presso gente che si conosce e i cui casi ci interessano; volentieri si rivedono

Digitized by Google

anche i luoghi dove abbiamo lasciato un po' del nostro cuore e forse un sogno non terminato di sognare.

e) Il capoverso.

Il capoverso, ecco una distinzione non fortunata nelle grammatiche e nelle retoriche; quasi quasi non lo nominan neppure! Ma il tornare a principio di riga, il così detto « punto e a capo » dovrebbe meritare più studio, credo io, che non per esempio il semplice punto fermo. Quel « punto e a capo » non solo indica maggiore separazione logica fra pensiero e pensiero, ma aiuta il lettore anche in quanto lo invita ad una sosta e gli fa riposare l'occhio rompendo il fitto formicolìo della minuta composizione tipografica. Lo sanno i romanzieri di appendice, lo sanno i novellieri nostri, specie quelli che stampano su per giornali e riviste: il pubblico ha terrore di pagine nere nere, di colonne compatte e massicce.

Ma c'è un a capo che noi abbiamo imparato di Francia e che non consiglio ai miei colleghi; ed è il « due punti e a capo » nel riportare discorso diretto. Nulla di meno logico e di meno pratico.

« *Quel giorno Elio aveva detto:*

— Com'è che vieni così di rado alla Cascinetta? — »

Il Borgese dovrebbe mettere con Elio ciò che è di Elio, non frapporre tutto quel vano spazio fra la bocca di lui e le parole di lui; dovrebbe dunque stampare:

Quel giorno Elio aveva detto: — Com'è che vieni così di rado alla Cascinetta? —

Il « due punti e a capo » non turbi l'attenzione che il lettore porta su Elio; nel discorso diretto si torni a capo solo al mutar dei personaggi; e sarà tanta chiarezza guadagnata.

Digitized by Google

C'è anche il « punto e virgola e a capo »: vedilo usato già nella chiusa del capitolo decimoquinto delle *Memorie di Davide Copperfield*; e là mi piace; ma non lo vorrei seguito dalle maiuscole. Con bella intenzione ritmica il D'Annunzio usa il « punto e virgola e a capo » (*Per l'Italia degli Ital.*, pp. 219, 419, ecc.) e perfino la « virgola e a capo » (ibid., pp. 281, 282, 493, ecc.) e perfin l'« a capo » senza punteggiatura veruna; ma non vorrei che l'uso diventasse andazzo e tornasse in voga il beffardo vezzo dei futuristi amatori di righe in tronco, o la facile illusione dei versilibristi, i quali col venire anzitempo a principio di riga vorrebbero darci ad intendere di aver fatto dei versi ritmici; in siffatta materia l'occhio è giudice troppo più dozzinale dell'orecchio, per non dire del cervello.

f) La punteggiatura.

Come l'Indice dei capitoli è già lo schema dell'intero libro, così la punteggiatura è già lo schema del periodo; essa è un altro dei mezzi tecnici di cui si aiuta la riproduzione scritta per guadagnare di immediatezza nel trasfondersi dell'opera tua da te al lettore; mira anch'essa all'efficacia, dice qualcosa che c'è nel tuo fantasma, è cosa tua, è un'indicazione necessaria.

I grandi prosatori sono i più logici ed attenti interpuntori, e ognuno anche da questo lato mostra il suo speciale carattere. Il Leopardi è sobrio, il Manzoni è abbondante e minuto, il Carducci è avaro, il D'Annunzio col suo sopprimere ogni segno davanti al « ma », col suo pesar ogni virgola è singolare; eppure tutti e quattro sono precisi in rispetto al tono dell'opera loro.

L'interpunzione è tanto significativa che ad essa si aggrappano i malcontenti di se stessi e della propria

Digitized by Google

produzione; e nei romanzi dei giovanetti trovi i doppi punti esclamativi!! e i doppi punti interrogativi?? ovvero il misto connubio!? o viceversa?! o altrimenti ancora. Sono tutte ambiguità semiotiche e semaforiche dalle quali farai bene a guardarti. Che dire poi dell'abuso dei puntini di sospensione?... ti mettono stizza. Abuso per abuso, almeno i futuristi di ieri ci facevano sorridere colla lepidezza dello schidionar puntini, punti interrogativi, punti esclamativi per righe e per pagine intere: amene aberrazioni che non turbarono nè il sole di mezzodì nè la luna di mezzanotte, e che avevan tutta l'innocente aria di uno scherzo più o meno spiritoso.

Forse lo scherzo era diretto contro il groviglio delle regole e sottoregole che le grammatiche moltiplicano a proposito di punteggiatura. Eppure, almeno qui, la faccenda del codificare e legiferare non dovrebbe a parer mio essere troppo ardua; chè le regole dell'interpungere si potrebbero e si dovrebbero desumere dalla comune fatica del parlare quotidiano. Non tocca a me spiegarvi la faccenda fisica del produr suoni orali, e ricordarvi come noi dapprima, aspirando l'aria esterna (« inspirazione ») arricchiamo la provvista d'aria dei nostri polmoni, e poi mediante l' «espirazione» ricacciamo fuori parte di quell'aria spingendola verso la trachea a urtare contro la fenditura di certa membrana situata presso quelle che impropriamente si chiamano corde vocali. La membrana percossa dall'aria proveniente dai polmoni vibra e produce suoni, i quali, raccolti e modificati dall'apparato vocale (trachea, palato, lingua, denti, labbra, ecc.), giungono all'esterno.

Oltre questa facoltà di fonazione, l'uomo ha un'altra facoltà fonica che si chiama « articolazione », la facoltà cioè di variamente unire e, se vuoi, fondere suono con suono; in questa maniera noi coi venticinque ovvero

Digitized by Google

ventisette suoni semplici che sappiamo emettere, riusciamo a comporre un indefinito numero di sillabe; le sillabe variamente le articoliamo a formare un indeterminato numero di parole; articolando infine parola con parola ci esprimiamo in un discorso continuato. Ma questo discorso non potrebbe essere continuato fonicamente se noi parlando e leggendo ad alta voce non avessimo, mediante successive inspirazioni d'aria, modo di supplire all'aria che via via emettiamo. Siffatte inspirazioni d'aria noi le facciamo profittando soprattutto delle pause e delle sospensioni del discorso nostro: quando il senso ce lo permette, facciamo p a u s a con inspirazione completa; quando il senso ce lo permette, facciamo s o s p e n s i o n e con inspirazione incompleta.

Graficamente noi le pause le segniamo coi punti (. ; : ? !) mentre le sospensioni le segniamo con la virgola (,) e, raramente, con le parentesi () o coi puntini di sospensione (...).

Questo libro non è una grammatica, e quindi risparmio di spiegarti più partitamente il valore dei singoli segni di interpunzione; nemmeno accenno ad altri spedienti ortografici quali la lineetta, le virgolette, l'asterisco, ecc.; tampoco conturbo la tua pazienza col discorrerti dei vari tipi di carattere, dei rimandi, dei richiami, delle note a piè di pagina, dei titoli correnti in alto e di cent'altre minute pratiche che un autore pari tuo deve conoscere e che, caso mai, puoi trovare in trattati speciali (cfr. Cap. XXVII *b* 1°). Non crederle quisquilie: è tutta roba che fa disegno e, siamo ormai intesi, il disegno esterno è lo specchio, è la traduzione fisica del disegno interno. Non sarà anzi male che il tuo libro tu lo pensi anche bello e stampato, cucito, ricoperto, rilegato, esposto in vetrina e, perchè no? venduto.

Digitized by Google

g) La regolarità tradizionale.

Che se ti annoia questa ricaduta in stamperia, torniamo pure nello scrittoio, e dacchè si riparlava di disegno interno ricordiamo che questo non va confuso con la così detta « regolarità ».

Se io ti ho discorso di unità nella varietà e di varietà nell'unità, di coordinazione, di ordine accentratore, mi son sempre riferito a quell'ordine, a quell'architettura che è esso stesso il tuo fantasma. Siffatto ordine lo trovi in te e solo in te: è un ordine originariamente ed essenzialmente tutto interno e spirituale, anche se tu, per uso pratico, l'hai voluto materiare in carta e inchiostro.

Chi invece parla di « regolarità », presuppone un codice prestabilito, presuppone dei modelli; egli bada dunque ad un ordine esterno che non è suo, che vale meno di lui. Se tu non vuoi scrivere l'*Iliade*, l'*Iliade* non vale nulla per il tuo fantasma; varrà ad offuscarlo, come l'omerico Ulisse fuori dell'antro di Polifemo offusca l'Achemenide virgiliano.

Più supinamente agisce colui che già nell'immaginare si preoccupa dei critici. Capisco un po' di venerazione per Omero, arrivo a spiegarmi anche un po' di rispetto per il pubblico, se tu al pubblico ti indirizzi; ma il critico viene dopo di te e nel tempo e nell'azione ed anche nella gerarchia della repubblica letteraria. Se tu scrivi per piacere al pubblico e ci riesci, alla peggio potrò dire che sei un valente professionista, ciò che non esclude che tu possa essere anche un più valente poeta; ma se scrivi per piacere al critico signor Spigolo o all'amico signor Cimasa, dico che sei un povero di spirito od un miserabile ambizioso (cfr. Cap. XXVI *b* 5° β).

Di esterno tu non devi accettare che il mondo bruto

Digitized by Google

da internamente attuare a tuo modo; di esterno tu devi quindi accettare anche la tradizione linguistica da innovare a tuo libito; e basta. Se, uomo fra uomini, non puoi liberarti nè di te nè del mondo (e a che gioverebbe?) nè del pubblico stesso, se, artista per te e costruttore per gli altri, non puoi far senza dei comuni mezzi tecnici di costruzione, di indicazione e di stimolo, non prenderti some inutili, non catene, non ceppi di ridicola e vana schiavitù; riscotiti da ogni superflua esteriore imposizione! Fra queste esteriori imposizioni c'è anche la Retorica. Te l'ho già detto (cfr. Cap. IV *l*): tu la Retorica, dacchè c'è, dacchè proprio l'hanno messa come un fortilizio di offesa e difesa sulla tua strada, la devi conoscere, ma per asservirla, per usarne caso mai a modo tuo, non per fartene gratuitamente schiavo e accettarne comandi e capricci. Dei generi letterari so bene che si dànno delle regole; quelle regole valgono anche meno delle distinzioni cui sono applicate; le tue regole sono nella tua visione; visione viva è visione perfetta; non ha bisogno di cataplasmi.

Con queste premesse ti invito a leggere i capitoli seguenti; nei quali dunque c'è solo un po' di storia del passato e null'altro, se non forse il punto di partenza per il più libero e più splendido tuo futuro.

Digitized by Google

CAPITOLO DECIMOSECONDO

La Tecnica esterna.

a) Scienza e pratica; professione ed Arte. — *b*) Improvvisazione e preparazione. — *c*) Lo scrittore e il lettore. — *d*) L'oratore, il drammaturgo e lo spettatore. — *e*) Il dove e il quando si è letti od ascoltati. — *f*) Il dramma teatrale e l'azione esterna: 1° Valore dell'azione mimica da sola. – 2° Valore della parola parlata. – 3° Parola e mimica unite. – 4° L'apparato scenico. — *g*) L'oratoria e il dramma. — *h*) Il dramma e il romanzo.

a) Scienza e pratica; professione ed Arte.

Prima di trattare della prosa nelle quattro divisioni che, usando della libertà che a te testè consigliavo e in attesa del futuro accordo tra filosofi e rètori, sembra a me di poter empiricamente stabilire ai fini e nei limiti di questo libro: Prosa scentifica, Prosa di uso pratico, Prosa professionale, Prosa d'Arte, mi preme toccare di quella tecnica esterna la quale praticamente, appunto come il disegno esterno ora trattato, si trova commista eppure rimane esteticamente non confondibile con la pura tecnica fantastica.

Di questa tecnica esterna, o tecnica stimolo, della

Digitized by Google

quale ho già tentate le difese in capitolo quinto, si avvale ogni genere di produzione destinata al pubblico. Già nel libro a stampa sono tecnica il formato, la carta, i tipi; tecnica sono l'illustrazione, la citazione, i documenti, gli allegati; grossolana tecnica è pure lo stamburamento della reclame e il reciproco incensarsi di autore con autore.

Questione di proventi e di utili professionali; ed è giusto che, non l'Arte, ma la parola sia materia di professione proprio come la nostra stessa salute corporale; provatevi un po' a negare la sua ragione d'essere al giornalismo, che è per eccellenza la professione della parola stampata, ovvero all'oratoria, che è invece per eccellenza la professione della parola agita!

b) Improvvisazione e preparazione.

Al giornalista corrisponde in Arte il poeta, sia egli versificatore o romanziere; all'oratore corrisponde in Arte il drammaturgo. Ma con quali differenze!... In primo luogo, giornalista ed oratore sono dei combattenti, mentre il romanziere e il drammaturgo sono dei sedentari contemplativi. L'articolo di giornale, la concione di comizio, anche quando sono frutto di lungo studio, devono sembrare improvvisati, devono avere le stigmate dell'immediatezza, dell'estemporaneità: estemporaneità che nel giornale e nella concione è assolutamente richiesta dalle particolari condizioni di tempo, di spazio, di pubblico, di temperie (cfr. Cap. XXVI *a* 2°). Essa è a sua volta favorita dall'abilità professionale di veder chiare due o tre idee fra loro incatenate nel groviglio di cento altre più o meno disparate idee, e dal coraggio di non tener conto se non di quelle due o tre idee e di quelle poche altre che facilmente e spontaneamente

Digitized by Google

loro si associno; favorita da un'autocritica o guercia o che scaltrissimamente sa ridursi guercia. Di qui l'abitudine del non rifarsi mai da capo nemmeno nel costrutto più arzigogolato, di qui l'acquisita valentia dal saper trovare una più o meno probabile clausola anche al più disperato periodo: la pratica insomma del produrre di getto e nello stesso tempo definitivamente, la pratica del facile e specioso entimema (= sillogismo abbreviato!), delle più facili analogie (= esempi, antitesi, parallelismi, rammemorazioni!) e delle fiorite amplificazioni (= enumerazione, aggettivi multipli, verbi multipli, descrizione!), la pratica della polemica più o meno sincera, dell'apologia più o meno convinta, della dottrina più o meno di seconda mano, dei plagi più o meno furfanteschi, della frase più o meno fosforescente, pur di parlare e parlare o riempire cartelle e cartelle, non conta se a prezzo di acrobatismi, di paradossi, di passaggi mirabolanti, di associazioni ideologiche arrampinate, di cuciture arditissime e di accostamenti balzani; tutte belle e poco costose destrezze, le quali permettono la continuità del flusso creativo, e per gli inesperti clienti possono parere geniali trovate, alzate d'ingegno, liberi ed eleganti modi di novissima magistrale coerenza.

L'articolo deve andare in macchina tra cinque minuti? il redattore non ha ancora scritto una riga?... Non importa; la costrizione è tale e di tale cervello che in quei cinque minuti saran riempite tutte le cartelle d'obbligo. L'abitudine, la pratica, l'argomento stesso il quale si aggira quasi sempre in quel dato campo, il frasario che press'a poco è quasi sempre il medesimo, il ripetere se stessi e gli altri, la concitazione vera o fittizia aiutano mirabilmente per anni ed anni gli improvvisatori di articoli e di articolesse. Al pubblico poco importa se essi in fin dei conti volta e rivolta gli ammanniscono sempre la medesima sbroscia.

Digitized by Google

Uno di siffatti giocolieri della parola ce lo presentava già Mario Borsa nel *Secolo*: « *Mi pare di rivederlo quando si lavorava al* Daly News *ed egli, sbuffando, rotolava dentro la porta di redazione la sua mole immane e gigantesca. Erano le nove e mezzo di sera e doveva scrivere l'articolo settimanale di varietà, di cui solitamente non aveva ancora trovato nemmeno il titolo. Ma non era uomo da perdersi per così poco. Anzi l'improvvisazione avventurosa era la sua delizia e l'eccellenza della sua arte.*

« *Mi ricordo che una sera tornava da un banchetto ed era anche più giocondo del solito. In un brindisi un commensale aveva detto in suo onore ch'era uomo molto cavalleresco tanto che una volta in un tram si era levato in piedi per far posto a... tre signore! Ed egli ci riferiva questa scherzosa allusione alle proporzioni colossali della sua persona con quel riso sano e sonoro che pareva scaturire da una riserva inesauribile di salute e di allegria. Ad un tratto, come colto da un'idea, si fece portare dal fattorino cartelle e matita e chinò sul tavolo l'enorme testa con quel suo cappello molle, a larghe tese spioventi, che non si levava quasi mai forse per tenere insieme la grande chioma ondeggiante e ribelle. Scrisse rapidamente col naso sulla carta e gli occhiali sul naso, scotendo di tanto in tanto le spalle erculee con un moto suo famigliare, e ridendo dei paradossi, delle stravaganze, dei bisticci che gli venivano alla punta della matita. Poi ci lesse l'articolo ch'era sulla questione del giorno, cioè sull'opportunità di allargare Fleet Street, la strada dei giornali. Sosteneva la tesi con grande calore e copia di argomenti, l'ultimo dei quali, il più formidabile, diceva che si doveva allargare Fleet Street anche perchè lui — Gilbert K. Chesterton — ci potesse passare un po' più comodamente!* »

All'oratore improvviso poi, secondo gli antichi, sono gli Dei stessi che dettano parole e gesti; forse appunto

Digitized by Google

per ciò non tutti i bei parlatori capiscono ciò che dicono. Piacciono e basta. E c'è invero il suo lato estetico in questo immediato esternarsi di un'immediata creazione interna, c'è la suggestione della fontana a getto continuo e c'è insieme il patetico del giocatore o dello schermitore teso e pronto all'attacco e alla parata, al colpo meditato e al colpo che solo fortuna gli guida.

Di qui un primo motivo di efficacia, perchè lo spettacolo di un uomo intelligente il quale, solo per noi e proprio per noi, vibra, freme, fatica e pericola nella flagrante gestazione creativa, dalla quale dipende forse la sorte sua, certo la sorte del suo difeso o del suo avversario, la sorte nostra forse, è uno spettacolo che non solo attrae e strappa il consenso, ma lega, coinvolge, impegna. Le macchine piace vederle in azione, e, quanto agli animali, la turba partecipa col proprio eccitamento allo sforzo del cavallo che nelle corse sta per arrivare al traguardo; il rischio poi di un nostro simile, sia pur esso un pugilatore, diventa emozione nostra, e la vittoria di lui è anche un poco la nostra vittoria.

Non solo; ma l'uditore davanti a uno che parla *ex tempore* ha meno paura di essere raggirato; non si sospetta di chi non è preparato, di chi è còlto alla sprovvista; si ha anzi per lui della deferenza, si vuol quasi alleggerire, condividere la sua pena; non soltanto gli si crede, ma si vorrebbe quasi aiutarlo, prenderne le parti. Ciò sanno gli oratori scaltriti, i quali, per parere più naturali e più schietti, talora colle sapienti esitazioni, col dire e poi correggere, col fingere di cercare l'espressione giusta, col simulare anche incertezze e smemorataggini più gravi, sanno dare l'illusione che il discorso sgorghi proprio dal cuore, a cuore effuso, nella sincerità di un'impreveduta commozione. Che se invece di commuovere si tratta di persuadere, ecco che allora

Digitized by Google

lo scaltrito si presenta come uno che conosce sì la questione, che anzi ci ha perso le nottate, ma che tuttavia è ancora indeciso; sembra proprio che per la prima volta faccia lui la strada che vuol far fare agli ascoltatori, e vedilo cercare ancora argomenti, vedilo mostrarsi sopraccolto da nuovi dubbi contro cui egli scopre nuove prove: tali dubbi tali prove che lui è di viva forza trascinato a dichiararsi finalmente convinto; e insieme con lui gli uditori.

Del rimanente, si può parlare di una vera assoluta improvvisazione?... improvvisazione sì, ma dopo una preparazione più o meno remota, più o meno prossima, più o meno continua. Voi la chiamate improvvisazione?... e il Sarcey vi ricorderà: « *qu'on ne tire d'une fontaine que l'eau qu'on y a versée et qu'on a beau tourner le robinet de l'improvisation: si la fantaisie est vide c'est du vent qui en sort* ». I grandi giornalisti ed i grandi oratori furono e sono delle persone eminentemente dotte e studiose. A parte la sempre crescente abilità tecnica di ideazione e dizione, il corrispondente che telegrafa o scrive, supponiamo dall'Oceania, ha dovuto più o meno sommariamente studiare storia, costumi, letteratura di quel paese; il capo redattore costretto a troncare un articolo per improvvisarne un altro impostogli da una notizia giunta come fulmine a ciel sereno, ha dietro di sè e dentro di sè la più vasta conoscenza dell'argomento e delle cose e degli uomini che con quell'argomento si connettono. Così è anche per l'oratore; intanto costui bene spesso può, più o meno prossimamente, prepararsi a suo agio; e poi la sua vita è tutto un addestramento al parlare in pubblico; egli fin da giovane si è abituato a « vedere » come può essere trattato un argomento qualsiasi, e udendo o leggendo l'orazione altrui suole domandarsi: come avrei fatto io diverso?... E legge poeti e legge prosatori e studia

Digitized by Google

codici e trattati, saccheggia le riviste, forbicia i giornali, spulcia nel vecchio e nel nuovo, e i suoi discorsi, meglio e prima di scriverli a tavolino, li compone ad alta voce, movendosi nella sua stanza, o a passeggio per qualche viottolo solingo. Alle volte nemmeno si dà cura di celare l'immane fatica preparativa che gli costano; e in ogni modo quando vien davanti al pubblico, se proprio non declama a memoria i frutti del lungo lavoro, questi frutti li coglie con un'agevolezza ancor più sicura che l'agevolezza della memoria: il suo discorso lui lo rivive; tanto a profondo ne ha studiato e definito tutto l'organamento, con tanta diuturna cura ne ha predisposto tutti gli elementi anche minimi; e ne ha steso una traccia, più tracce ad ogni evenienza, e ne ha scritto e riscritto, declamato e rideclamato le parti più importanti, *in primis* l'esordio e la perorazione; che più? egli ha previsto perfin le obiezioni degli avversari, i vari umori dell'uditorio, le opportunità e i pericoli, gli aiuti e le scappatoie.

Pericle ci viene dalla storia descritto come un parlatore dalla preparazione di lunga mano; Demostene potè sentirsi dire che le sue orazioni puzzavano di lucerna; Cicerone fu addirittura un trattatista; il nostro Cavour prima che uomo di tribuna fu uomo di scrittoio; Mussolini fu professore e giornalista; e tutta l'arte stessa oratoria, come potè un tempo esser confusa con la pedante retorica, così oggi vuol essere sociologia e precisa tecnica, e insieme col giornalismo è la professione che richiede la più vasta, la più pronta se non forse la più profonda coltura.

Digitized by Google

c) Lo scrittore e il lettore.

Anche le opere d'Arte vogliono parere buttate di getto; ma tutti sanno quanto la limpida facilità dell'*Orlando Furioso* e l'amabile fluidezza dei *Promessi Sposi* siano costate all'Ariosto e al Manzoni. L'Arte è sì tutta fantasia, ma covata, lasciata maturare, lungamente ammirata dentro l'animo dell'artista prima che esposta all'ammirazione degli altri. E chi sono questi altri? e come si arriva a loro?

Per il giornalista e per il romanziere il pubblico è rappresentato dai lettori, generalmente ad uno ad uno. Ma, in genere, il lettore di giornali è affrettato, il lettore di romanzi è attento; il lettore di giornali è o un avversario o un convinto; il lettore di romanzi è un disappassionato in cerca di passione, è un indifferente pronto a lasciarsi convincere.

Chi compra un romanzo (non discorro del critico di professione!) lo compra per leggerlo, per goderlo; egli è già interessato a quel libro divenuto oramai cosa sua. Ed ecco in un momento di quiete, forse d'ozio, lo apre tutto disposto a partecipare agli avvenimenti che vi troverà narrati; e partecipare vuol dire far risorgere in sè la visione dell'autore; risuscitandola a proprio modo, s'intende; perchè quella visione si ripercuote mille volte diversa nelle menti dei mille lettori, ciascuno dei quali la rifà con la sua peculiare preparazione psichica. Così è che per ciascuna visione autore e lettore sono collaboratori: l'uno guida, l'altro si lascia guidare e pur ci mette un tanto di suo. Le fonti della suggestione sono unicamente nello stampato e nel lettore; a meno che questo non sia di spirito così debole da lasciarsi influenzare anche dalle lodi o dai biasimi di terze persone, dalle recensioni, dalle grida della reclame.

Digitized by Google

In questo caso la psicologia individuale verrebbe a sboccare nella psicologia delle folle; ed è ciò che succede in fatto di giornali. L'essere abbonato ad un dato foglio è già quasi una mezza professione di fede o di partito; conosco gente che si gloria e gente che par vergognarsi di comprare questo o quel quotidiano. C'è una tacita lega fra le migliaia di lettori che, ogni mattina od ogni sera contribuendo col loro ventino alla fortuna di un'azienda giornalistica, politica, sociale, ogni mattina ed ogni sera pascolano la mite anima loro in una data prateria spirituale di sei o di otto pagine. Come c'è una sottintesa reciprocanza fra i viziosi dell'oppio e fra i virtuosi degli scacchi, così c'è un legame fra chi beve sempre alla medesima sorgente. Non fa bisogno di conoscersi: colui compra il mio giornale, segno che è un uomo dabbene.

d) L'oratore, il drammaturgo e lo spettatore.

Alla folla, non altro che alla folla s'indirizzano l'oratore e il drammaturgo; la loro parola è di presenti a presenti, di interessati fra interessati, di anime in emozione fra anime in emozione. L'oratoria più che un monologo è (o dovrebbe essere) quasi un dialogo in cui alle parole e alla mimica del principale interlocutore rispondono gli immediati stati d'animo e l'attenzione e i gesti e le approvazioni e gli applausi e talora le interruzioni e le repliche degli altri, i quali, se pure di regola non parlano, tuttavia seguono e collaborano in un medesimo ben determinato campo spirituale. A un cuore rispondono cento e più cento cuori contemporaneamente, senza soluzione nè di spazio nè di tempo; sono cento più cento coscenze che si immedesimano con una sola coscenza nell'atto appunto che questa è nel suo più tormentato manifestarsi,

Digitized by Google

nella fascinatrice suggestione del suo sbocciare, nella gioia e nella pena della sua creazione. Qualcuno tenta il contraddittorio?... e allora è vero dialogo; e che dialogo! gli animi s'accendono e il dibattito si allarga, si intensifica, scoppia fino in tumulto.

Diverso è il caso del drammaturgo; questo agli uditori nè si presenta di persona nè offre una produzione di ben definito loro mediato interesse nè tampoco li può antecedentemente conoscere. L'oratore e la folla sono spesso fra loro legati da vincoli ben precisi di simpatia, di amicizia, di idealità, di uguaglianza o diversità di partito; fra palcoscenico e platea c'è invece sempre di mezzo un che di forestiero, di riserbo, come il sentimento di qualcosa di convenzionale, di ammesso, di sopportato o da sopportarsi. Quanta energia e concretezza di visione si richiede nel drammaturgo per vincere quel senso di posticcio, per farci dimenticare che siamo davanti a una cosa finta, illusoria, preparata, pagata, per farci dimenticare insomma che siamo a teatro! Ben più pericolosa qui è la psicologia della folla; ben più arduo che non su la tribuna qui è, non agire ma far agire, non parlare ma col semplice delicato aristocratico mezzo di una finzione d'Arte conquistare un uditorio non solo ignoto ma neppure omogeneo. E simile uditorio bisogna vincerlo, addomesticarlo, portarlo all'applauso non con abili esordi e più abili tirate, nemmeno col dibattito di scottanti questioni attualissime e dalle quali tutti son toccati nel loro materiale interesse, non colla torbida e commossa palpitante politica, non colla viva tragedia del delitto nelle Corti d'Assise o colla suggestione di un recente caso pietoso già strombazzato e dipanato sui giornali e nei caffè; ma con la tenue vicenda di un altrui lontano amore, di un altrui lontano odio, di un'altrui lontana passione; che dico lontana?... inventata!

Digitized by Google

Sì, la suggestione è comunicativa, ma tanto verso l'entusiasmo quanto verso lo sbadiglio. Tale che è venuto a teatro con l'animo indifferente, forse annoiato, a poco a poco si lascia trascinare dal manifesto fervore di tutta la platea; tale altro invece che è entrato deciso ad applaudire e a divertirsi a tutti i costi, al primo fischio si trova come disarmato, sente sfuggirgli la gioia di godere l'avventura rappresentata sulla scena e si afferra a una gioia diversa e più acre: quella di essere critico non men rigido dei cento che gli stanno d'intorno. Non piace in una conversazione seria far la figura di un bonaccione di troppa facile contentatura; e quando si è pagato il biglietto d'entrata, si ha bene il diritto di goderselo in un modo o nell'altro; massime davanti a una finta rappresentazione della vita, si ha bene il diritto di mostrare che della vita noi ce ne intendiamo quanto e più di chicchessia; giacchè, perdio, noi venendo alla commedia non abbiamo lasciato a casa la nostra esperienza, e nemmeno la nostra sufficenza. Dopo tutto poi siamo a teatro a rivalerci delle bizze della giornata; qui siamo noi che giudichiamo! e a che pro fare i melensi?... da una parte un esemplare rigore qui non manda nessuno in galera, dall'altra parte, alla peggio, il compromettersi in Arte vuol dire simpatica baldanza, vuol dire piacevole rischio; o dove volete altrove compromettervi?... in affari di politica, di partito, di religione, di cose giudiziarie? Lì son dolori.

e) Il dove e il quando si è letti od ascoltati.

L'essersi scomodati a venire a teatro e il dovercisi fermare fino a digestione ultimata è un ben grave sacrificio da ripagarsi dal povero drammaturgo, il quale, in quell'ora, in quelle due ore che gli sono concesse, deve

Digitized by Google

far capitare casi tali e in tali congiunture che il pubblico ne sia almeno sodisfatto. L'azione va agita, va vista entro poco tempo: centoventi minuti al massimo! fortuna che anche entro ugual poco tempo va giudicata; anzi il drammaturgo, a furia di tener viva la curiosità e di destare emozioni, di quei centoventi minuti ne ruberà più che può alla serena critica degli spettatori lasciando a questi il minimo agio possibile di riflettere sulla natura e sulle cause del proprio turbamento.

Un calcolo simile lo fa anche l'oratore e, fino a un certo punto, anche il gazzettiere; non torna troppo al romanziere. Come e quando si legge il giornale?... in fretta, nei ritagli di tempo, nei momenti di stanchezza. L'ozioso stesso che al suo foglio in sei pagine dedica ore ed ore, appunto perchè ozioso non vuol già lavorare di analisi; ma se legge precisamente per riposarsi del lavoro che non ha fatto! e volete che fatichi di cervello? E poi bisogna che si affretti un pochino anche lui: domani quelle sei paginone son carta straccia. Un romanzo invece può essere letto in un'ora o in un anno, tutto di seguito o a spizzico; può lasciar spazio a riflettere. Nè il lettore è uomo da dozzina; chi ha in mano un romanzo, sa di valere qualcosa di più di chi ha in mano un giornale; egli è uno che se ne intende; e legge con coscenza; e può allora darsi il caso che egli, invece che collaboratore del romanziere, ne diventi nemico giurato.

Ma oggi in Italia si scrivono romanzi che si leggono tutti d'un fiato, anche a costo di saltar a piè pari diecine di pagine. Non ne discorriamo dunque; ricordiamo piuttosto che, di fronte al drammaturgo, il romanziere, se deve maggiormente temere la critica del suo cólto pubblico, ha però il vantaggio di non essere costretto a concentrare l'azione in tempi e luoghi così fissi come sul teatro; egli ha a sua disposizione ben più che due ore

Digitized by Google

e ben più che una diecina di metri quadrati in cui e su cui far agire i suoi eroi.

f) Il dramma teatrale e l'azione esterna.

Manco male che ogni medaglia ha il suo rovescio, e su quei dieci metri quadrati ch'è il palcoscenico, il drammaturgo ha aiuti d'ogni sorta.

1° - Valore dell'azione mimica da sola.

Intanto l'azione mimica è già potentissimo stimolo da sola. Non soltanto il dialogo ma qualsiasi discorso ha efficacia ben diversa quando invece che scriverlo lo recitate; il discorso parlato (nonostante arditezze, spezzature, giunture, ripetizioni, dinoccolature, accozzi legittimati dal momento, dalla persona che parla e, come sopra si vedeva, dal poco agio di riflettere lasciato a chi ascolta) è anzitutto aiutato dalla suggestione comunicativa dei fatti e dei movimenti fisici. Ciò sanno i professionisti del teatro; quanti drammi si potrebbero definire un semplice rapido cangiar di movimenti interessanti entro scenari interessanti! Quanti drammi sono concepiti *ante omnia* come azione mimica e in tutto si basano sulla procerità, sulla valentia degli attori, anzi spesso di un solo attore!

A motivo dell'azione mimica il dramma è fisicamente concreto in quanto si fa fisicamente vedere, udire, odorare, ecc. Già la plastica stessa della figura umana, del gruppo o dei gruppi di uomini e di cose parla il più direttamente possibile alla tua vista; ma anche gli altri quattro sensi sono più o meno materialmente stimolati. La luce è falsa, ma per farti vedere in modo più suggestivo; e i mobili sono veri mobili, gli attori sono veri

Digitized by Google

attori, le attrici sono vere attrici, i movimenti, i profumi, gli schiaffi e i baci son tutte cose vere; la produzione è concreta in tutto e per tutto.

2° - Valore della parola parlata.

Ma e la parola parlata?... oh la semplice voce umana!.. Quante volte furono cantate le lodi della voce umana, la quale in tutte le sue modulazioni della pietà, dell'odio, dell'imprecazione, del sogno, del lamento, dell'amore, dei vari amori, dei vari lamenti, dei vari sogni, sembra che ora ti carezzi, ora ti sferzi! Ed ecco in confidente abbandono ti mormora quanto è accorata l'amicizia o ti fa sentire quanto è fonda la piaga del tuo cuore o ti svela quanto è terribile un segreto, una passione, un disastro, la stessa gioia; e ti scende nell'anima come un raggio di sole nella compatta acqua e così la traversa, la segna, la rivela e la illumina, quando pur non la turbi, sempre sapendo trovare le più riposte fibre del tuo essere fino a scuotere i più latenti brividi, anche quelli che tu non ti supponevi, anche quelli che tu credevi spenti per sempre. Essa ti dà il senso ed oltre il senso; le sue vibrazioni hanno onde di là dal suono, e i suoi significati si perdono di là dalla accezione comune; e tu senti quelle onde, tu senti quei significati, anche quelli che sono soltanto un accenno di significato, un presagio di vita nelle tenebre, l'avvertimento di ciò ch'è più profondo della parola; e un fremito ti scorre le membra e un affanno ti sale dal cuore e ti trema nella gola e si fa lacrime negli occhi, se mentre ora leggi ripensi il timbro delle parole di tua madre o di altra persona da te più disperatamente diletta, di altra persona lontana, smarrita, perduta forse; oh no: vicina! vicina come le squil-

Digitized by Google

lanti grida dei tuoi bambini, che han tra fauci e fauci l'eco dei tuoi anni più belli.

3° - Parola e mimica unite.

Ora, sul palcoscenico, la voce di una Duse, di uno Zacconi, la voce viva, presente, la voce che è suono insieme con pensiero, e il gesto, l'occhio, le mobili fattezze del viso, le movenze del corpo le quali sono tutte significazioni anche loro, parola e mimica insomma si coadiuvano, si fondono per cercare le più dirette vie del tuo cuore: stimolo su stimolo, sensibilità che cerca sensibilità. Nè a questo effetto concorrono volta per volta soltanto voce, pensiero, movenze del solo attore che interloquisce, ma anche la contromimica dei suoi compagni e l'illusione dell'apparato scenico e la suggestione di ciò che nel dramma è già successo e di ciò che tu trepido o speranzoso attendi che succeda: sono cento e cento elementi spirituali e materiali che cooperano nell'agire su te, anima e corpo.

Parola e mimica si aiutano e tu, o drammaturgo, te ne profitti; ambedue da sole possono caratterizzare, ambedue da sole possono spingere innanzi l'azione, ma unite nell'opera scenica, moltiplicano a vicenda la propria potenza; non solo, ma l'una può rimpiazzare l'altra; e così avviene che nel tuo dramma c'è forse un grido senza nè sillabe nè vocabolario, un grido che dal personaggio erompe nel frangente del pericolo, nella disperazione dell'ultima sorte, un grido che non è di nessuna lingua ed è di tutte: imprecazione di tutte le ire, singulto e laceramento di tutti i dolori, brivido di tutte le trepidazioni, urlo di tutti gli spasimi, sospiro di tutti gli amori, fremito di tutte le gioie, strido o gemito od ululo di tutti i sentimenti arrivati a quel punto di emo-

Digitized by Google

zione oltre il quale non c'è che il deliquio, lo smarrimento, la morte. O invece un grido, un gesto, un solo gesto a comandare, a implorare, a esecrare, a minacciare gli altri, a maledire gli altri o se stessi; il gesto della tenerezza o della disperazione, il gesto di chi perdona o di chi si vendica, od anche solo, nel terrore che fa tremar verga verga o nella tragica immobilità che vale tutti i movimenti, un silenzio che valga tutte le parole, così come la vista di un cadavere parla più che non parli la vita.

4° - L'apparato scenico.

Eppure il teatro non si contenta; gli attori e le loro abilità d'ingegno e di mimica non gli bastano sempre. E che sarebbe invero di tanti drammi e di chi li ha scritti e di chi li recita se già l'architetto, lo stuccatore, il decoratore, l'elettricista non avessero provveduto a far dilettosa la sala, e se adesso impresario, scenografo, macchinisti, attrezzisti, scenaristi, tappezzieri, sarti, gioiellieri, musicisti e maestri di danze non provvedessero a far più suggestiva la scena?.... una scena su cui da una sala ben dorata e ben riscaldata, il buon borghese può, nelle più vive luci, veder apparir perfino nuvole e giraffe, spettri e angeli e godere musiche da lontano e balletti da vicino.

g) L'oratoria e il dramma.

L'oratore, rispetto al pubblico, è anche un attore; con questa differenza, che l'attore scenico non rappresenta nè se stesso nè una creazione sua, ma sostituisce un personaggio e ripete più o meno a suo modo ciò che altri gli hanno imposto; l'oratore invece (non c'è più nessuno

Digitized by Google

che si faccia scrivere i discorsi!) è creatore e rappresentatore insieme; la sua produzione si giova della personale rappresentazione di lui. Già nell'aspetto, nel vestire nel modo di presentarsi, nella faccia e nelle mani, nel l'inchino o nel familiare saluto c'è tutta una filosofia c'è tutta una strategia. Ed ecco egli prende a parlare Lasciamo stare l'eloquenza: è affar suo; del resto, se come il De Sanctis e tanti altri, anche lui non si merita lodi omeriche per il dolce fluente eloquio, già notammo che lo stento stesso dell'esprimersi, mostrando il pensiero nell'atto della sua prima laboriosa formazione, può diventare una specie di attrattiva. Lasciamo dunque stare l'eloquenza della parola; qui si parla dell'altra eloquenza, di quella del corpo; e qui, almeno una volta, citerò anche Cicerone: « *actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu* ».

Voce e moto, udito e vista: i sensi principali; e sta bene. Ma l'oratoria non si contenta neppur essa dei sensi principali, vuole invece interessare più sensi che può. Pensate alle strette di mano e agli abbracci che certuni distribuiscono prima e dopo se non appunto nel bel mezzo del loro sproloquio; pensate al profumo di certe sale da conferenze, per non ricordare il tanfo (eloquente anch'esso!) di certe aule giudiziarie. E per il gusto?... ci rimedia l'acqua che nelle pause aiuta l'ugula del parlante, ci rimediano le caramelle che le ascoltatrici tacitamente si giuggiolano durante questo « convito di parole », direbbe Platone. Quanto al resto, non vorrei citarvi Iperide, il quale, nel difendere la bellissima Frine, come stimolo ultimissimo di suggestione si volse alla sua stessissima cliente, la quale gli era al fianco, e d'un tratto le strappò il peplo, cioè l'unico abitudinario di lei vestimento. Fu assolta.

Digitized by Google

Il dramma e il romanzo.

Così gli occhi del pubblico godono, e fin dai tempi di Orazio il godimento degli occhi persuade tanta gente, e per tant'altra sembra così vicino al godimento dell'animo. Meschino te, o romanziere, il quale non puoi attaccarti troppo a siffatte fonti di suggestione! Il tuo apparato scenico si riduce a povere righe su più poveri fogli, e alla copertina, alla rilegatura, agli ammennicoli che già vedemmo generalmente lasciati piuttosto alle cure dell'editore e del tipografo.

Il romanzo arriva alla mente del lettore mediante la lettura individuale, raramente pel tramite della fonazione di uno che legga ai molti; arriva dunque per mezzo degli occhi, i quali in effetto non veggono i personaggi, ma veggono delle semplici parole stampate. Questione di superiorità del teatro in confronto col libro?... la risposta è già nei capitoli primissimi, e qui si può riassumerla: l'Arte sta nella visione, non negli stimoli tecnici più o meno prestigiosi, più o meno mediati; un sonetto di Dante è tanto artistico quanto la più spettacolosa e complicata opera in musica; e può benissimo parermi più bello letto nel segreto del mio studiolo che non udito recitare dalla Melato. Che se la carta stampata sa di antimonio, se lo scritto è la parola di un assente ad un assente, se il giornalista e soprattutto il romanziere il loro pubblico devono conquistarlo persona per persona, volta per volta, se in un'ora, in una mezz'ora essi non possono afferrare nè la fama nè il denaro nè le istrioniche commende, a parte altre considerazioni (cfr. Cap. XIX), resta però che troppo spesso il magico effetto dell'oratoria e dello spettacolo è momentaneo; dura quanto dura il discorso o la rappresentazione. La parola stampata invece ha possibilità più larghe; giacchè anche

Digitized by Google

quella che tu chiami « effemeride », non vuole affatto essere effimera: rinasce giorno per giorno, insistente come una goccia a scavare a scavare: essa scava in ben più di mille e mille coscenze. Essa poi e il romanzo, o in genere l'opera d'Arte stampata, non conoscendo termini nè di tempo nè di spazio, si propaga di giorno, di notte, ad ogni ora; passa dai vasti laboratori e dalle officine al salotto della gran dama, ascende nello zaino del soldato fino all'ultima vetta d'Italia, naviga l'oceano a consolare la ciurma e a trovare il nostro più lontano colono, s'insinua nei paesi forestieri, diffonde anche oltre i confini il nome e le idee della patria. Nè solo si diffonde per tutti i luoghi, ma resta e dura e vive per tutti gli anni, per tutti i secoli: il suo uditorio è il mondo, per sempre!

Digitized by Google

CAPITOLO DECIMOTERZO

La Prosa scentifica.

a) Arte e scienza. — *b*) Gli scrittori. — *c*) Il gergo scentifico; nomi astratti. — I costruttori.

a) Arte e scienza.

Questo mio manuale tratta specialmente della prosa in quanto Arte, e so che ad alcuni parrebbe che dunque io non dovessi per nulla toccare nè della così detta Prosa scentifica nè della Prosa d'uso pratico nè della Prosa professionale. Eppure chi mai segnerà i limiti fra una prosa e l'altra? chi ne scevererà le contaminazioni? dove dunque non s'insinua un po' di pratica, un po' di scienza, un po' di professione, un po' d'Arte?

Per cominciare dalla Prosa scentifica, non è arte, in certo qual senso, anche un libro di scienza? almeno almeno dovrebbe essere l'arte di dire facilmente delle cose difficili. Ne sapevano qualcosa Leon Battista Alberti, il Vasari, il Sarpi, il Galilei, il Redi, l'Algarotti, il Galiani, il Cuoco, il Baretti, il Gozzi, il Mazzini, il De Sanctis ed altri i quali dall'arte di scrivere fortunatamente così spesso assursero all'Arte Poesia. Si è che dietro ciascuna parola del Machiavelli, per esempio, o

Digitized by Google

del Croce, c'è tutto un mare di meditazione; si è che prima che sulla carta il pensiero fu compiuto nella mente dello scrittore, e fu compiuto in ogni suo particolare, fu finito, approfondito, immutabilmente; e spesso tale scrittore è stato poeta prima che dissertatore o analista: la sua indagine è fatta di raziocinio, ma si ricorda di essere passata per la fantasia e ne serba un che di verginale accento e di armonica grazia, un che di luce, di aria, di fragranza. Quello che oggi è uno scenziato, ieri si è occupato e tutt'oggi si occupa di espressione linguistica; il suo cervello ha dovuto abituarsi alla visione artistica per poter maturare sempre meglio una più ardua visione logica.

Nelle radici la prosa scentifica è creazione come creazione è la prosa lirica. Primo a vantare i diritti della fantasia fu proprio il loicissimo Vico, e non è vero che tutta la scienza sia gelida, massiccia, cadaverica; la scienza è vita, anzi è fiamma appunto come la Poesia; è divinazione anch'essa. Il filosofo (e con questo nome vorrei comprendere anche lo storico e lo scenziato in genere) crea e distrugge, distrugge e ricrea il proprio mondo interno in ogni momento della sua attività logica; e anche lui ha le sue gioie di conquista; egli, con la sospesa ansia dello scavator di tesori, sente di dominare la materia bruta dei fatti logici, morali, economici, estetici; egli, agitatore di anime, animatore di coscenze, condottiero e luce per i meno veggenti, sta nella vita come in una continua palingenesi di cui avverte e misura il regolato divenire sempre uguale e sempre diverso, e da dubbio a dubbio, da sintesi a sintesi, si sente esaltato sull'ali della divinazione stessa, e così, dall'alto, vede, abbraccia e lega i fatti umani, vede, abbraccia e scrive l'immanente storia di questa terra, di quest'umanità, dei fenomeni tutti che si susseguono l'uno ricordevole dell'altro da

Digitized by Google

causa a effetto, da generante a generato, da antecessore a prosecutore. Nella calma penetrazione del ragionamento ovvero nel fremito della forza che a un tratto misura tutta la magnifica propria potenza, nel freddo calcolo matematico ovvero nel pànico entusiasmo del veggente, egli sa i segreti di questa nostra vita, e quando la mano gli trema battendo alle gran porte dell'inconosciuto, il cuore gli sobbalza nel presentimento del non fallibile *eureka*. Così egli fa presente il passato, fa luce l'ombra, infrange ogni catena; le antinomie si risolvono, i contrari convergono; bene e male, piacere e dolore, arbitrio e destino, vita e morte, contingenza e necessità, spirito e materia si fondono in un'unica sintesi di perfetta coordinazione.

Pur, troppo spesso, per il fatale rampollare del dubbio a piè del vero, proprio quando il pensiero nell'informe ammasso delle mille divergenti teorie vede improvvisa inondare la trionfante luce che dissipa ogni nebbia di difformità e tutto in gloria illumina un novello mondo, il pensatore sente sì che quel mondo l'ha prodotto lui, ma il cuore gli trema di paura, chè tutta quella luce non gli impedisce di scorgere riapparire da lungi la tumultuosa e nera onda del caos e avvicinarsi, ingrandirsi, ingigantirsi, ritravolgere nelle tenebre il tutto; è l'ora dello sgomento, della desolazione, della tragedia, della vertigine, l'ora in cui il beffardo procuratore imperiale chiede irridendo al Profeta dei profeti: *quid est veritas?*, l'ora in cui l'uomo che si credè sicuro ridomanda a se stesso piangendo d'incertezza: quale dunque è il significato di questa vita?... donde, perchè, a qual fine io sono nell'universo e l'universo è...; in dov'è dunque l'universo?... e come e da quando e per quando?... e perchè le colonne su cui io credo saldamente poggiare la costruzione mia, sono fatalmente anche le mie colonne d'Er-

Digitized by Google

cole, oltre le quali so bene che c'è altro mare con altre tempeste e altre bonacce?... E di là da quel mare?... di là da quegli ancor più remoti mari dell'Essere?...

È l'ora delle tenebre; ma intanto il filosofo sente nuovi mari oltre i mari, nuovi oceani oltre gli oceani; sente tutti gli orizzonti visibili sconfinarsi in non misurati invisibili orizzonti: invisibili sì, ma sicuri; invisibili sì, ma che ancora s'accentrano in lui uomo, in lui pensatore; sì che con rinnovata fiducia egli si riaffaccia sull'abisso e s'accorge d'esser salito più in alto, giacchè è lui che dalla sua propria coscienza esprime il suo dubbio, è lui che salendo sovrasta le tenebre, è lui che spaziando dilata gli orizzonti, è lui che quegli orizzonti visibili e invisibili crea e distrugge, è lui che, giunto alla vetta di tutto il trasmutabile, sopra di sè non vede più creatura nessuna trasmutabile, ma solo il Creatore, solo l'Eterno, solo quel Principio che è la causa e lo scopo, il cominciamento e la fine. E se è santa l'umiltà di chi crede per paura di non credere, più santo è l'orgoglio di chi crede perchè sa di non errare.

b) Gli scrittori.

Orizzonti visibili ed invisibili, tenebre e luce, vette e precipizi sono espressione del pensatore; espressione tanto più sicura e vivida quanto meglio egli signoreggia i mezzi tecnici espressivi, senza i quali non riuscirebbe mai nè a pensare lui nè a far noi partecipi del suo pensiero. E i veri scenziati li signoreggiano effettivamente i mezzi tecnici linguistici, perchè approfondire e maturare il pensiero è approfondire e maturare la lingua. Rileggete il Galilei: tutto è limpido, chiaro, esatto, sicuro; la polemica stessa è in lui prosperosa e serena. Rileggete adesso una pagina di uno qualsiasi dei troppi nostri roman-

Digitized by Google

zieri; nella narrazione stessa, nella stessa descrizione potete incontrare qualcosa di torbido, di affrettato, di indigesto, di stentato.

Certo l'Italia scenziata sotto questo rispetto non ha la fortuna di altri paesi, per esempio della Francia, dove i libri dei pensatori sono quelli su cui s'impara la lingua; tuttavia oggi anche fra i nostri sono parecchi quelli i quali, come il Rignano, Piero Giacosa, l'Einaudi, Antonino Anile, Mariano Patrizi, Augusto Murri, il Pantaleoni, il Varisco, il Troilo, il Prezzolini, il Gentile, Vittorio Cian, e fra i giovani il Carlini, il Cento, Valentino Piccoli e tanti altri, possono ambire alla lode che del sommo filosofo vivente faceva il Flora (p. 297-298): « *La serenità è diffusa. Direi che egli è come un classico poeta la cui serenità lirica è gioia tutta risorta in arte... Non è un frigido, è un classico. E come ha la felicità di un pensiero che diventa luce, ha la felicità stessa di esprimerlo compiutamente. Dopo che il pensiero vi ha soggiogati e vi è possibile cogliere nel ritmo ideale della sua concezione l'aspetto estetico, voi sentite che lo scrittore è superbo. Quando fra qualche secolo alcuni fra i migliori contrappuntisti della poesia e della prosa contemporanea saranno perduti nel silenzio, il Croce sembrerà uno dei più forti scrittori, nel senso più umanistico della parola, che il tempo nostro abbia espressi. Questa sua dote di scrittore limpido, giocondo, dal sano umorismo manzoniano, direi che ha finito col nuocere alla sua fama di filosofo. Filosofia era per molti, almeno prima di lui, un arpeggiamento di parole, un frondoso goticismo di periodi inafferrabili: come mai può essere filosofo un uomo che scrive così chiaro?* ».

Digitized by Google

c) **Il gergo scentifico; nomi astratti.**

Purtroppo però non sembrano senza motivo le lamentele contro il così detto gergo scentifico. Specie su certe riviste càpita di perdere delle mezz'ore a cozzare con periodi o pagine che dall'oscuro indiavolato fondo delle storture grammaticali e sintattiche, dalla fittaglia dei termini scentifici o pseudoscentifici, dalla nuvolaglia delle astrazioni sembrano gridarti: *àpage Satana!...* via i profani!

A certi sibillini oracoli del sapere si potrebbe rispondere: « sì, siam profani; eppure voi coi vostri libri e coi vostri articoli di divulgazione vi rivolgete proprio a noi. Fatevi dunque almeno capire! e cominciate almeno a usare la grammatica del buon senso comune e chiamate di grazia le cose col loro nome concreto e intendetevi almeno un pochettino tra di voi sulla terminologia, sì che questa non debba sempre variare da firma a firma, da libro a libro! Curate un poco più anche l'uso lessicale di noi poveri ignoranti; siate meno contentabili nell'infilzar con la penna le prime parole o « quasi-parole » che vi frullano nella torbida fantasia; con espressioni inesatte com'è possibile ragionare esattamente? »

Vien voglia di ricordare quel professore dell'università patavina del quale il Pomponazzi narra che, essendo balbuziente, si lagnava perchè quel difetto impediva agli altri di capir bene le cose ch'egli spiegava. Però un collega: « ringrazia Iddio che non t'intendono; altrimenti dove andrebbe tutta la tua fama? » Ma a voler essere giusti bisogna pur riconoscere che per uno il quale ha speso tutta la vita nella faticata conquista d'una verità, deve essere ben arduo il travasare d'un colpo con cento o dugento pagine quella verità nel cervello dell'indolente suo prossimo; deve essere arduo per chi spazia nelle

Digitized by Google

astrazioni riuscire parco di parole astratte, riuscire nitido e cristallino nel periodo.

A voler essere giusti bisogna anche riconoscere un'altra cosa, cioè che il mal gergo scentifico in nessun libro di scienza o di pseudo scienza stride come stride e maledice e saetta nei libri che scienza non vorrebbero essere; nei romanzi, per esempio e nelle commedie. E tuttavia aprite un così detto romanzo psicologico; quale peste di astratti! pare che certa gente non conosca se non le parole in *-ione, -ura, -ézza, -tà, -ismo.* Ma vivaddio! almeno per l'artista il parlare deve essere concreto, perchè l'Arte è fatta di immagini, e le immagini sono cose concrete! Lasciatele a noi rètori le astrazioni!

Apro a caso un libro che poche pagine innanzi ho già citato; che cosa vuol farmi intendere il Paolieri con delle frasi come le seguenti: « *dietro saliva una confusa opacità nebulosa* » (p. 78); « *ragazze che svolazzavano allegramente intorno alla sua infelicità* » (p. 117); « *la dolcezza d'aprile fasciava tutte le cose* » (p. 121); « *dalla parte opposta si leva una maestà di mattoni* » (p. 122); « *i bagliori offuscati dalle assenze* » (p. 128); « *lo spasimo d'una eleganza e d'una sensibilità raffinata* » (p. 137); « *sotto le mani irrequiete si torceva in uno spasimo la durezza delle forme* » (p. 159); « *in mèzzo a un gruppo di autorità impettite* » (p. 180), ecc.

L'ultimo dei surriferiti esempi svela le origini francesi del mal vezzo; gli altri esempi pretendono anche camuffarsi di poesia; ma come può il Poeta vedere le « *assenze* » offuscare i bagliori o le ragazze svolazzare intorno ad una « *infelicità* »?... L'artista dice pane al pane e mattone al mattone; l'artista, non che al genere, non guarda nemmeno alla specie, guarda all'individuo (cfr. Cap. XVII *h*). Dice: « *io, tu, Andrea, Evelina* »; il non artista dice: « *una persona, quell'individuo* ». L'ar-

Digitized by Google

tista dice: « *noi uomini* », il non artista dice: « *l'umanità* ». L'artista ama il particolare: « *il povero Andrea patisce il freddo* »; il non artista sta sulle generali: « *i poveri patiscono il freddo* ». Il non artista dice: « *un contadino, un montanaro* » l'artista nomina: « *Renzo Tramaglino* ». Il non artista si riempie la bocca con le parole vaghe, a senso lato, collettive; l'artista vuol le parole che incidano, scolpiscano, fissino per sempre e senza equivocazione. Che se il suo fantasma, pur sempre concreto, spazia talora nell'indeterminato, quella è l'indeterminatezza dell'oceano senza limiti per il debole nostro occhio, la stravincente indeterminatezza del mistero tutto pervasa da interiori ricorrimenti nostri, la tragica indeterminatezza delle cose troppo più grandi di noi. Ma voi che vi chiamate romanzieri e non siete che dei cronisti, dateci almeno cose palpabili, visibili, udibili, fiutabili, gustabili!

Già altrove (cfr. Cap. X *e* 1°) avvertivo che non si devono però confondere i termini tecnici coi termini propri; pure altrove (cfr. Cap. VIII *f*) discorrevo della materia scentifica come elemento di varietà; qui occorre appena aggiungere che, se non nego al romanziere il diritto d'introdurre i suoi don Ferranti, i suoi don Cosmi Laurentani o i suoi Sputasenno, gli nego però l'ubbìa di scrivermi degli interi trattati sull'amore o sull'odio o sul progresso o sulla passione politica; che se proprio egli è nato apostolo e vuol fare proseliti, lo prego di riflettere che i vangeli di tutte le religioni sono piuttosto materiati di chiare parabole che di bui sillogismi.

Digitized by Google

d) I costruttori.

Di fronte ai nostri romanzatori e novellatori gli scenziati italiani moderni hanno un merito ben grande: essi sono degli architetti, dei costruttori. Essi, che spaziano a larghe ali nel regno dell'astratto, desiderano limiti ben concreti all'opera loro; i così numerosi e facili e acquei e contentabili scribaccini d'Arte moderna si degnino di studiare almeno gli indici delle opere di scienza pubblicate in quest'ultimo ventennio; non troveranno più come una volta trattazioni tutte d'un enorme pezzo a perdita d'occhio e di respiro, non troveranno più capitoli a serie indefinitamente continuate, nemmeno viceversa troveranno analisi spicciolate in paragrafi e sottoparagrafi, in commi e sottocommi a modo dei codici civile e penale; troveranno invece divisioni nitide, recise e insieme organiche, e, ciò che più conta, troveranno dei sistemi. Davanti a certe solide, massicce eppur ariose architetture dalle vaste linee, dai netti contorni, dal visibile, quasi tangibile organarsi delle varie parti, c'è davvero da restar meravigliati e da gridare ai letteratelli nostri: oh dateci anche voi il disegno, dateci l'architettura, dateci la visione unica e multipla, bella già abbastanza nelle incontrovertibili coincidenze dell'inconcussa sua struttura!

Digitized by Google

CAPITOLO DECIMOQUARTO

La Prosa di uso pratico.

a) Forme fossili. — *b*) La lettera. — *c*) Il diario. — *d*) Il componimento scolastico.

a) Forme fossili.

Il disegno, che è il più evidente e il più valevole sigillo della libera creazione conoscitiva e che per te, artista o filosofo, è appunto così nuovo e così tuo come nuova e tua è la creazione, si è invece, nell'obbligatorio sociale commercio tra uomini e uomini, di mutuo secolare accordo, fissato almeno in parte per quei componimenti i quali si sogliono chiamare « di uso pratico ». C'è un motivo ed un significato in questo irrigidirsi entro determinate forme, in questa perenne e popolare sanzione di limiti, in questo convenzionale proporzionarsi della Lettera, della Supplica, della Relazione, del Certificato e simili. Ciò che è amorfo non vive, e ciò che è arbitrario non serve; ciò che è lasciato alla libertà dei singoli dà inciampo al necessario intendersi di tutti; la quotidiana meno arbitraria, meno capricciosa esperienza vuole forme ben definite, ben precise e ben note; la tradizione si concreta in linee ben rigide appunto

Digitized by Google

perchè ciò che è uso minuto di tutti sia ugualmente uniforme.

La pratica continua e codifica a modo suo e per i suoi scopi quel bisogno di confini e di proporzioni che è l'assillo dell'Arte e della scienza; e così la lettera del contadino ha su per giù la medesima fisonomia esteriore della lettera del principe, e appositi trattati possono descrivere e imporre moduli e norme insegnandoti come si redigono il Telegramma, la Partecipazione, la Petizione, le Circolari, i Contratti, ecc., ecc.

In questa maniera la parola scritta è divenuta sempre più congiunto elemento della vita sociale, e dall'Atto di nascita ti accompagna fino al Testamento e ahimè! all'Epigrafe come una attenta tutela la quale noveri tutte le tue azioni dal primo vagito all'estremo sospiro, dai primi affetti di famiglia ai primi rapporti di società, dalle cerimonie religiose alle civili, dal preannuncio d'una festa al postumo addio. Nè fanciullo mai tu sentisti di amare i tuoi di casa come scrivendo loro da lontano; nè poi mai desiderasti la patria come impostando una lettera in terra straniera; nè mai la vita ti parrà così profondamente santa come quando ti congederai da essa lasciando l'ultimo consiglio e le ultime volontà agli ultimi tuoi rimasti.

b) La lettera.

Di questi componimenti di uso pratico quelli che più hanno che fare con l'Arte sono la Lettera e il Diario, le forme più libere cioè e più solite, più care, più nostre. Sì, perchè la tua lettera tu la stendi con la medesima effusione con cui parli, anzi spesso con maggiore effusione, *ex abundantia cordis*. La lettera infatti è non di rado lo sfogo di sentimenti e di immagini che a bocca

Digitized by Google

forse non esprimeresti; o se la bocca direbbe, forse non è presente la persona a cui dire. Ed ecco lo scritto allacciare due vite lontane, rompere barriere di spazio e di tempo, far comunicare anima con anima in un tenero incontro spirituale. Siffatto colloquio che avviene per mezzo di segni visibili, duraturi, noti ha qualcosa di più intimo, di più fervido; la distanza aggiunge il suo fascino, la confidenza si scopre più profonda, più sincera, meno riservata, meno difesa; e la colora la melanconia, la intensifica l'affetto, la segue col suo ansito un cuore in cerca d'un altro cuore. La solitudine non sembra più così deserta, l'amicizia ritrova il suo fondo reale, l'amore riconosce se stesso nella commozione che ti gonfia il petto, che ti fa tremare la mano e lacrimare gli occhi. Ci si sfoga anche più liberamente senza testimoni! senza nemmeno il ritegno della visibile persona a cui ci si rivolge! La penna ha certe osanze che la lingua non avrebbe mai; si è che qui la sincerità nostra, anche se tutta si denuda, si sente protetta dalla sincerità di chi, lontano, solo, commosso, forse lacrimante anche lui, raccoglierà le lagrime del nostro più nostro cuore.

c) Il diario.

Certe cose si scrivono e non si dicono, e alle volte si scrivono e non si mandano; noi le scriviamo per noi soli, vinti dal bisogno di fissare sulla carta l'espressione del prorompente animo, vinti dal bisogno di essere segreti artisti per noi e per noi soltanto ovvero per i pochissimi intimi, vinti fors'anche dal bisogno del ricordo scritto: un sentimento, uno sfogo, un sorriso, una lagrima, una data, un avvenimento da ritenere per sempre. E il ricordo è affidato alle volte a fogli volanti: piccoli fogli disordinati convulsamente scritti, che il pentimento

Digitized by Google

ci fa poi forse buttare alle fiamme o lacerare senza pietà, con un segreto terrore. Foglie disperse nel giardino o nella selva della nostra vita; le porti un buon vento!

Anche il Diario tenuto in apposito quaderno da persona metodica e diligente ha sempre qualcosa di sparso; il suo disegno è non aver disegno. Esso si rompe giorno per giorno o anche più spesso; come una cronaca. Giacchè il Diario vuol essere il vario riflesso delle quotidiane vicissitudini di chi lo scrive, vicissitudini spirituali soprattutto; e allora scorrete i diari dell'Amiel, del Tolstoi; leggete il *Notturno* e *Per l'Italia degli Italiani* del D'Annunzio, i *Ricordi di un impiegato* del Tozzi, e forse lì potrete trovare anche quel disegno che si chiama la vita.

d) **Il componimento scolastico.**

Disegno invece ben evidente e facile deve essere richiesto in una scrittura d'uso pratico di cui le retoriche non discorrono punto: il Componimento scolastico. Non fate le meraviglie se ve ne parla quest'*Arte dello scrivere*; le più numerose pagine di prosa sono settimanalmente, quotidianamente redatte dalla parte più vergine della nazione, ossia dai nostri giovanetti e dalle nostre giovanette negli esercizi del così detto « comporre ». Nè per me nè per voi altri può essere indifferente tutta questa umile, minuta, laboriosa e alle volte lagrimosa produzione; essa non è certo destinata alle stampe, ma senza dubbio in essa si addestra oggi il nostro futuro poeta; essa non pretende a nulla che sia l'Arte, ma della futura Arte è la più o meno sicura preparazione. Che se tra i latinucci e le versioni da Senofonte non tutti i nostri alunni sono dei Leopardi o dei D'Annunzio, il quale ultimo, per esempio, nel collegio di Prato compone il

Digitized by Google

Primo Vere, o dei Rembaud, che a tredici anni presenta come cómpito di scuola *Charle d'Orléans a Louis XI* e due o tre anni dopo fra altre poesie stampa *Le Bateau ivre*, pensate che l'esercitazione scolastica dei nostri figliuoli giovanetti ci darà i commerci, le industrie, le professioni, e, ciò che più importa, ci darà gli Italiani di domani. Sì, certo, essa è la scuola, ma la scuola da cui rampolla la vita nazionale. Gli alunni per fortuna non sono tutti talpe; la gran parte di essi è anche troppo vivace di fantasia, presuntuosa di raziocinio; fateli parlare e fateli anche scrivere cotesti volonterosi alunni: è il loro sport; e fateli scrivere non tanto perchè scrivendo imparino (e dovrebbero imparare se l'esercizio insegna qualcosa!), quanto perchè per scrivere devono pensare, e dallo scritto voi potete trarre i più visibili elementi coi quali giudicare se la loro esposizione è consequente a se stessa, e quindi frenare il vaniloquio dell'uno, sveltire la rigidità dell'altro, far capire a Tizio che se voleva dire A non doveva dire B, convincere Caio che quando si discorre del sole non convengono gli attributi della notte, correggere a Sempronio le balorde ripetizioni, lodare e riprovare ad ognuno l'uso che fa del vocabolario e della grammatica e tutti abituare alla semplicità, alla sincerità, alla precisione, all'architettura.

D'accordo: il così detto « tèma d'Italiano », anche inteso nel modo più moderno possibile, è un ripiego empirico, è un'imposizione, è un artificio; precisamente come tutta la scuola, come tutta la civiltà, come tutta questa nostra vita fatta di convenzioni. Or che conta se il mezzo è artificiale? Un artificio è anche la manovra per i soldati; ma essa serve per il risultato a cui si mira. Nel caso peggiore il componimento è perfino uno sforzo; ma i successi si hanno appunto mediante sforzi. Tocca agli educatori di fare in modo che tali sforzi siano tempe-

Digitized by Google

stivi, opportuni, proporzionati, e che le risultanze siano le meno artificiose possibili.

Intanto non è artificio che il fanciullo debba esprimersi bene oralmente e per iscritto in almeno due ordini di cose: 1) le cose che vuol lui; 2) le cose che bene gli sono state insegnate. Tu, professore mio bello, scegli tèmi adatti e assegnane tre, quattro, cinque per volta di ogni grado e di ogni genere, e lascia tempo tre, quattro, dieci giorni perchè i giovani scartino, fissino, elaborino e scrivano. Non impuntarti se il più sveglio alunno ti cambia bellamente il dettato del tèma o se il più fantastico ti presenta una novelletta invece dell'analisi estetica che tu desideravi; oh, se t'impunti, come farai poi a sostenere che i « tèmi d'Italiano » vanno aboliti in nome della sincerità di cuore e della libertà d'immaginazione? Guarda, caro amico: ciascuno di cotesti giovanetti ha maggiori possibilità di esistenza che non tu; rispetta siffatte possibilità! obbligarli nella libertà. In sede di correzione non ti crucciare molto di ciò che cotesti folletti pensano; essi pensano ciò che vogliono; tu esigerai soltanto che pensino coerentemente e che quindi coerentemente si esprimano teco; e persuaditi che tu, insegnante di bello scrivere, a loro, oltre quella coerenza di pensiero ossia di disegno, non puoi insegnare altro se non coerenza di grammatica e coerenza di vocabolario; tre coerenze che son poi la medesima cosa. Le correzioni siano poche (le più sicure!), chiare, esaurienti, graduali; e ricordati bene: più che dieci cómpiti corretti a furia di lapis rosso e turchino vale una correzione fatta e discussa in classe con la viva partecipazione della intera scolaresca.

Fuori di sede di correzione, quando tu, o professore, leggendo e spiegando, facendo leggere e facendo spiegare i nostri massimi poeti e prosatori (della loro vita

Digitized by Google

e dei loro tempi importa per altri rispetti), quando tu, facendo anche leggere brani brutti per mostrare in che cosa consista la bruttezza (e se i tuoi scolari scrivono male, quali più opportune pagine se non le loro?), quando tu avrai fatto gustare il bello e aborrire il brutto, amare l'ordine e detestare il disordine, e quando di quel gusto, di quell'aborrimento, di quell'amore, di quella detestazione avrai cercato di far capire ai più esperti i motivi e le riposte ragioni estetiche, tu avrai già fatto molto; e allora troverai più vivo in te il bisogno di saggiare come nella pratica scritta i discenti abbiano tratto profitto dall'insegnamento orale tuo. E quella loro pratica scritta, chiamala componimento d'Italiano o esercizio o come vuoi, sia essa o analisi estetica o valutazione storica o semplice esposizione o più codinamente racconto o (ahimè!) ragionamento, preferisca invece essere o riassunto o traduzione dal latino e dal greco o riduzione dalla poesia in prosa o relazione di cose viste o l'una e l'altra ovvero tutte queste cose insieme, quella pratica scritta non sarà solo addestramento per gli alunni, ma sarà indice e garanzia per te, sarà occasione e mezzo di nuovo e più proficuo insegnamento.

L'esposizione scritta presuppone le cure massime nell'esposizione orale; e per ciò tutti i professori, qualunque disciplina professino, devono già nelle interrogazioni quotidiane essere cauti ed esigenti. Chi meglio di te, o professore di Scienze, può pretendere ed efficacemente insegnare la retta espressione?... Lo scolaro dice; tu sai precisissimamente quello che lui deve dire; puoi dunque essere giudice onesto e cosciente dell'espressione sua. E il professore di Storia non ha egli l'opportunità continua di essere efficace insegnante di espressione giusta ossia bella? Del resto, come può un alunno rispondere

Digitized by Google

bene in Matematica o in Storia o in Geografia, se non risponde esatto? e l'esattezza non è essa nel vocabolario e nella grammatica prima che nelle cifre o nelle date o nei luoghi? che cosa vale una data in una mente bislacca? Per ottenere questa esattezza tutti i docenti di Scienze e non di Scienze dovrebbero chiedere agli alunni anche qualche periodo scritto. La raccomandazione reciproca a voi, professori di Italiano: dovreste abituare gli alunni a fare anche estese relazioni orali, a tenere anche dei veri discorsi (con o senza appunti scritti!) davanti all'intera classe.

Riconosciuta dunque la giusta anzi predominante parte alle esercitazioni orali, torno a insistere sull'importanza anche dei cómpiti scritti. Siano pochi o, se volete, pochissimi; d'accordo; ma non si discorra di sopprimerli. Non parlate male di esercitazioni la cui natura (adesso non più?), il cui indirizzo, il cui numero, la cui lunghezza sono a vostro completo arbitrio; perfino il veleno a discrezione del medico diventa medicina; se proprio li odiate i componimenti e tuttavia li dovete adoprare, adoprateli come medicina. Se, per esempio, qualche alunno dice di « non aver idee », invitatelo a parlare di sè, di casa sua, delle cose sue... E se copia?... insegnategli a copiare; suggeritegli tre, quattro libri che a lui servano di cava per trovare pietre e pietre; ma poi sappia scegliere lui le pietre che si confanno al suo edifizio e sappia lui dare a questo un'architettura semplice e netta. Se ci riesce, voi avete in classe un futuro professorone di università. Di ragione, questo mio libro stesso che cos'è se non una scelta riordinata di notizie quasi tutte altrui?... Oh, se voi, come i buoni maestri di pittura e di scoltura, foste capaci di insegnare a ben copiare! ci dareste anche l'Arte!

E con voi, colleghi professori, la finisco; perchè so che

Digitized by Google

avrete la certosina pazienza di continuare a leggere questa *Arte dello scrivere* fino almeno al capitolo ventesimoquinto, dove vi riattendo insieme forse con qualche vostro alunno.

Ora a te, caro giovanetto, futuro segretario di Roccaforte ovvero futuro poeta della nostra sempre più bella Italia; tu non sei già un libero uccellino che vada pascolianamente frascheggiando disoccupato e melanconico; ma sei, ohimè! l'animale domesticato, che dalle fasce all'asilo infantile, dall'asilo infantile al ginnasio, dal ginnasio al liceo ti sei lasciato impastoiare, imbrigliare, guidare, avviare, spinto un po' colle buone un po' colle brusche su per la via che ti condurrà alla fortuna e alla gloria. Tu forse ti sei già accorto che, purtroppo, noi non siamo nati a far sempre e solo ciò che vogliamo; c'è però una virtù di adattamento; e tu, giovanottino mio lustro, e tutti voi, cari giovanetti e care giovanette, cercate, vi prego, di profittarne. Il professore vi assegna un tèma; adattatevi, accettatelo, anzi accoglietelo con entusiasmo, fatelo vostro! È la furberia che vi consiglio: fatelo vostro! entusiasmatevene! E poi... Nei vostri discorsi quotidiani, siete già soliti a parlare a parlare a parlare; ebbene, riparlate in iscritto! Se tra di voi c'è un taciturno, un pensoso, quegli ha appunto forse in sorte di maturare il fantasma che commoverà oggi i compagni di scuola domani le folle; ovvero è il filosofo o il fisico in erba che inconsciamente cova il suo germoglio; ma anche in questo caso voi sapete che fantasia e raziocinio van di conserva, e del resto oggi da voi non si pretende nè la poesia nè la elucubrazione; si pretende solo un po' di coerenza. Date quel che potete: mai come qui il soldino del povero vale quanto il milione del ricco; anche se per adesso la coerenza si chiami solo il non contraddirsi, essa è già cosa preziosa.

Digitized by Google

Tutto oggi nel mondo del pensiero e degli affari va innanzi a colpi di penna e a battuta di parola; imparate fin d'ora a saper la parola e a intingere bene la penna. Costa fatica?... Oh, non maledite la fatica, non maledite i cómpiti!... voi siete giovani, anzi giovanetti; ma guardatevi attorno: non è la vita tutto un cómpito?... tutta una fatica?...

Digitized by Google

CAPITOLO DECIMOQUINTO

La Prosa di giornale.

a) L'inferno: 1° Dannazione. – 2° Il « quarto potere ». – 3° Gerarchia e burocrazia. — *b*) Il Purgatorio: 1° L'uno e multiplo. – 2° Letteratura d'appendice. – 3° La critica letteraria. – 4° Il giornale e il libro. – 5° I migliori. – 6° Gli anonimi. – 7° Il cronista. — *c*) Il Paradiso: 1° L'antiparadiso, ossia il regno della fantasia. – 2° Il paradiso dell'uomo dabbene.

a) L'Inferno:

E siamo alla prosa più veramente professionale, la prosa d'obbligo, la prosa del pane quotidiano. Pane duro?... infernalmente duro?...

1° - Dannazione.

Il volgo pensa proprio il contrario; ma forse sbaglia, perchè la vita dei giornalisti è la vita del continuo lavoro, del continuo supplizio: ciò che si dice una dannazione. Assiduamente alle vedette, o all'offesa o alla difesa, essi dal più eufemistico dei loro confratelli furono chiamati una milizia in perpetuo assetto di guerra. Che se non ogni giorno cotesta vita è un inferno e

Digitized by Google

nemmeno (per fortuna!) un vero campo di battaglia con sfide e duelli, morti e feriti, essa è davvero sempre una pratica indiavolata, che richiede le più diverse attitudini, dal tirar di sciabola al ben annodarsi la cravatta, dal saper camminare dritti al far camminare dritti gli altri, dal non aver tempo di respirare al dover conoscere *omnia de omnibus*; una pratica ora tutta ferocia e violenza (almeno di mostra!), più spesso tutta di riguardi, di rispetti, di intenzioni taciute, di scatti d'ingegno, di sforzi di memoria, di divinazione, e perchè no?... di plagio.

2° - Il « quarto potere ».

L'inferno vero è la politica; ma, se Dio vuole, io tratto di argomenti meno scottanti, sia pur sempre quasi infernali come vogliono la natura e gli effetti della strapotenza stessa di questo che popolarmente si chiama « il quarto potere ».

Eh sì, il giornalismo è un potere; un potere buio, subdolo, luciferino, stragrande; chè esso giudica il passato, agita il presente e tende le reti per il futuro. Esso è il tenebroso cunicolo per cui l'avvenire muove l'assalto al presente; le guerre che si combatteranno fra dieci anni si stanno preparando adesso a gocce d'inchiostro, a squilli di telefono, a pedalate di linotipe. Quando si scriverà la storia del fascismo, si vedrà che essa è anche un poco la storia di un giornale e di un direttore di giornale, così come quando si scriverà la storia di qualche nostro autore si vedrà che è anche un po' la storia di una casa editrice e delle sue riviste di pubblicità.

Digitized by Google

3° - Gerarchia e burocrazia.

Il « quarto potere » è un potere tirannico, e la tirannia la esercita anzitutto in casa sua mediante la più ferrea gerarchia e la più pesante burocrazia.

Il Consiglio dei Dieci è composto dal direttore, dal segretario politico, dal segretario amministrativo, dall'ignoranza degli azionisti, dalla miopia dei protettori, dai redditi di pubblicità e dallo spazio. Quest'ultimo è il vero Arcidiavolo; determinare d'un colpo d'occhio quante righe di stampa occuperà un manoscritto vale molto di più che saper buttar giù dieci colonne di prosa *uno pede stante*, così appunto come l'opportunità pesa più che non la verità, il brio e l'estro più che la serietà di coerenza logica, il paradosso più che il ragionamento, e il rapido trionfo più che tutti i meditatissimi calcoli.

In ordine di rigore, dopo lo spazio, a parte il dovuto rispetto per il direttore Plutone, vengono gli azionisti, o, in vece loro, il presidente della società anonima, il quale dalla quotidiana vendita di chiacchiere mira a tirar fuori qualcosa di sodo; e non a torto. Di qui l'arcigna vigilanza del Minosse amministratore, il quale non pensa che cifre, non ricorda, non rinfaccia, non impone che cifre. Dove non si tratta di cifre, la vigilanza spetta al segretario di redazione o capo redattore o Diavol Tentennino o come altrimenti nelle varie aziende si chiama il burocrate che, armato di lenti, di bilance, di seste, di preservativi, di encausti, di lenitivi, di forbici, obbedendo al verbo superiore e rintanato nella sua sala di compensazione, muto e severo dosa, misura, taglia, sopprime.

I poveri diavoli che scrivono, quelli che dai mattoni dell' « originale » fino al cemento del loro ingegnaccio attaccaticcio forniscono il materiale per la gran fabbrica del

Digitized by Google

quotidiano palazzo della verità, sono quasi nell'ombra, e tutti, siano essi redattori scrittori o redattori stenografi o redattori caricaturisti o redattori illustratori o redattori fotografi, siano i così detti articolisti o i corrispondenti o gl'inviati speciali o i cronisti o i « negri » o, in genere, gli scribaccini che formano il grosso della giornalistica sudditanza, tutti (non dico i migliori o i più fortunati!), costretti a questo letto di Procuste dell'ingegno e della volontà, devono obbedire, servire, sfacchinare! Addio convinzioni personali, addio idealità, addio puntigli! O sì; i dirigenti stessi devono alle volte moderare i loro fervori di propagandisti e inchinarsi a Sua Maestà il pubblico che compra e che legge, seguirne i gusti, carezzarne le preferenze. Essi sanno allegramente fare il loro mestiere?... Fin da Pietro Aretino si poteva insegnare: stampa e comanda! ovvero ugualmente: servi e comanda! E quello (l'inventore!) dopo quel tale accidente a gocciola è all'inferno netto netto, ma a quell'altro inferno, all'inferno vero, sotterra.

b) Il Purgatorio:

Questo, se non lo volete chiamare inferno, chiamatelo purgatorio, anche in considerazione che le chiacchiere e le bugie si puniscono appunto nel secondo dei regni ultramondani. Delle bugie a poi; per ora, forse che cotesta pratica non è tutta fatta di chiacchiere?... chiacchiere belle, siamo d'accordo, anche utili, anche spigliate, anche coerenti, ma chiacchiere.

1° - L'uno e multiplo.

A proposito di coerenza (tanto per perpretare un passaggio ideologico proprio da gazzettiere!), a proposito o

Digitized by Google

sproposito di coerenza, la prima anima purgante qui è forse l'arte del comporre. Discorro del comporre letterario, ossia della letteratura; e mi affretto subito a soggiungere che questa ha però le sue brave rivincite, e che anzi non mai essa altrove è in più pieno dominio di quell'una varietà o varia unità la quale è il sigillo più fulgido anche della più ispirata lirica. Ne volete le prove? Nessuna opera d'Arte, nemmeno la *Divina Commedia,* mostra in sè i caratteri essenziali della coerenza nella varietà e nell'unità come un giornale. Il giornale deve essere vario tutti i giorni e sempre quello tutti i giorni; guai se in esso il lettore non trova notizie nuove, le più strepitosamente nuove, quelle che egli chiama « sensazionali »; ma guai se esso non gli si presenta colla faccia di ieri, di ieri l'altro, in quel formato, con quei caratteri, con quell'articolo di fondo, con quei bollettini, con quelle fisse pagine, in quella sua stilizzazione materiale, sia esso un giornale « a grande tiratura » o « a piccola tiratura », sia di « grande formato » o di « piccolo formato », sia di « informazione » o di « opinione », sia « a rubriche » o « a fantasia », sia serio e grave colla « messa in pagina classica », o popolaresco con la « messa in pagina americana », sia di volgarizzazione o invece di partito anzi di casta anzi di combriccola. Vario, perchè va letto dal ricco e dal povero, dal cittadino e dal villano, da coloro che ingenuamente con fede di neofiti credono e giurano su ciò che voi scrivete, e da coloro che satanicamente vi leggono soltanto per combattervi; da coloro che sono inesperti del mestiere e da coloro che se ne intendono più di voi, perchè di voi sono più maligni o più ammaliziati.

E dev'essere uno, perchè così vogliono gli statuti della sua fondazione, così vogliono gli azionisti ovvero l'agenzia di pubblicità ovvero (ora non più!) il Mini-

Digitized by Google

stro A o il creso B o la banca C che fa le spese. Sia dunque uno, simile a sè *intus et in cute*, con quegli amori, con quegli odi, con quel partito politico, con quella camarilla municipale, con quei cenacoli artistici che (in Italia non più!) erano vostri ieri, erano vostri l'anno scorso, saranno vostri finchè o il mondo duri o il giornale non muoia o l'interesse non sforzi esso e voi a convertirvi, o il mecenate non cambi parere ovvero non si lasci cacciare da un mecenate novello e più generoso.

Il giornale dev'essere vario, perchè tratta di tutto: apostolato, critica, glorificazione, diffamazione, politica, Arte, scienza, borsa, finanza, commercio, sport, teatri, mode, scandali di suburra, quisquilie di società, pubblicità, nascite e necrologi; ma sarà uno, perchè tanto l'apostolato quanto la reclame sempre ed unicamente si polarizzano l'uno all'idea, l'altra al danaro, e tutt' e due sono una sola arma in mano di poche persone validamente agguerrite in un campo chiuso; le quali persone sanno bene coordinare le molteplici forze, i disparati interessi, le secrete potenze, gli oscuri moventi che tengono in bilico la proficua girandola; sanno bene soppesare le cento considerazioni che ne costituiscono le direttive: considerazioni di politica e considerazioni di vendita, dalle esigenze della clientela alta alle esigenze della clientela bassa, dagli appoggi degli amici agli attacchi dei concorrenti; e, spingendo mille tentacoli nell'amorfa massa dei polipai nazionali, sanno bene afferrare e guidare quella che si dice « l'opinione pubblica », sì che il loro foglio a poco a poco davvero diventa l'unico ragionante cervello dei centomila fedeli lettori, i quali per amore o per suggestione di esso hanno rifiutato di ragionare lor vita durante. E sia dunque uno e vario come uno e vario è il mondo, come una e varia è la folla, come una e varia è la filosofia, come una e varia è la vita.

Digitized by Google

2° - Letteratura d'appendice.

Per essere sempre più vario, il giornale apre le sue colonne anche alla letteratura. Che più?... non vi dà esso a goccia a goccia degli interi romanzi? Non discorro degli articoli di informazione; più banalmente discorro del romanzo d'appendice. In Italia questo è trascurato; ma dicono che altrove il *feuilleton* trionfi e rappresenti alle volte la fortuna della gazzetta che l'ospita; da noi quei pochi giornali che hanno spazio da regalargli, preferiscono tradurre dal francese.

Forse ripugna al buon senso italiano quella che è la legge di simili romanzi: ogni puntata un episodio e un dialogo, un colpo di scena e un fatto nuovo! Tra i romanzi del De Marchi certo il migliore non è *Il cappello da prete* che egli scrisse per l'*Italia del Popolo*; sui giornali di Napoli furoreggiarono già le popolaresche ricostruzioni del Mastriani, su quei di Palermo le immaginose storie del Natoli e a Firenze e altrove le facili ma serrate narrazioni della Invernizio, di Flavia Steno, di Carola Prosperi. Noi non abbiamo ancora avuto nè un Montepin nè un Sue; nè par che ne sentiamo troppo il bisogno.

Sì, i nostri anche migliori cercano di pubblicare i loro romanzi a puntate nelle riviste mensili e quindicinali; sembra che il metodo torni doppiamente proficuo, quando le riviste paghino e quando l'autore possa e voglia ricorreggere il suo lavoro prima di raccoglierlo definitivamente in volume (cfr. Cap. XXVII *a* 2°). Che dire però delle sonnifere novelle che qualche nostro quotidiano pubblica quasi settimanalmente? Diremo che quei lettori han bisogno di quella roba; e che quel direttore conosce i suoi polli. Ma e le liriche intrufolate fra un rendiconto della Camera e un articolo di polemica? Oh, quelle lì sono proprio fuori di posto. Al tempo della

Digitized by Google

guerra le poesie stesse del D'Annunzio sul *Corriere della Sera* avevan tutto l'aspetto di dame all'osteria; ma servivano; e sien benedette anch'esse con tutto ciò che di bello o di quasi bello aggiunsero alla santità dei nostri sentimenti.

3° - La critica letteraria.

Il purgatorio il giornale lo fa patire soprattutto alla letteratura togata, a quella letteratura, voglio dire, che vorrebbe essere Arte e che, stampata ed èdita, negli uffici redattoriali attende il sigillo della gloria. Oimè quanto antipurgatorio devono fare i libri prima di poter passare su per i sette cornicioni della speranza! e come raro sorride lassù il bel volto di Beatrice!...

Non tocca a me rifare a tinte nere il quadro che della critica periodica traccia, per esempio, più o meno malinconicamente il Thovez (pp. 308 e sgg.); non ha poi nulla che vedere con Inferno, Purgatorio e Paradiso la similitudine del Borgese, la quale ci presenta la satrapìa periodica come una « *camera di compensazione ove la critica vaglia i titoli dei produttori* », siffattamente che colui il quale in quella camera non entra « *s'è preclusa, con la possibilità di renderli, la possibilità di chiedere favori* » (in *Tempo di edificare*, p. 168); io mi limíto a notare che i romanzieri e i poeti sono ben vendicati: i Catoni sono relegati anch'essi fuori del Paradiso.

E sì che la loro è la professione più meritoria che esista. Innanzi tutto, se ai tempi di Dante proprio la prima pena che s'incontrava sulla primissima cornice era quella di dover osservare certe figurazioni o storie intagliate « *lì nel marmo stesso* », e se dopo il cinquecento il castigo peggiore laggiù o lassù fu di dover leggere certe pagine del Guicciardini, adesso credo che nemmeno

Digitized by Google

all'inferno ci sia tormento più atroce del dovere, per preciso obbligo, digerirsi romanzi e novelle, liriche e poemi, mesture e imbratti tanto più rincrescevoli quanto più numerosi, e digerirseli l'un dietro l'altro, vita natural durante, senza nè scelta nè riposo nè speranza mai. Parlo naturalmente dei libri di cui si legge qualcosa più che il frontespizio, l'indice e qualche capoverso. Ah, la stizzosa, rabbiosa lettura di certe pagine!... Nel soffocante deserto appariva finalmente la speranza di un'oasi. L'idea brillava, gli orizzonti si aprivano, voi intravvedevate la possibilità della nuova Terra Promessa; ecco finalmente, con l'ansimo di chi trafelato sta per arrivare, ecco finalmente il mortale tedio era rotto dai sintomi della gioia, voi sentivate di essere per gridare anche voi il vostro *In exitu Israel de Aegypto*; c'era dunque il nuovo Mosè che batteva l'acqua colla magica verga, e le acque si squarciavano scoprendo il fondo delle umane cose e segnando la via del miracolo e della salvezza; o almeno c'era il nuovo condottiere che dal paese del disastro giù per monti e vallate vi conduceva all'oceano di là dal quale è la patria, e anche voi, davanti all'invocato oceano della Bellezza, eravate per lanciare il vostro: *Zálatta! Zálatta!*; o almeno, nella nebbia afosa, presagivate non vana l'invocazione di un astro, di un astro solo, di una piccola punta di luce che bucasse il bigiore dell'atmosfera e segnasse là dov'è il cielo. Invece il deserto si faceva più pietroso ed impervio, il mare ingrossava nemico, la nebbia si raffittiva; invece che esaltarsi fino alla propiziata stella, il malaccorto autore si baloccava con un fuoco fatuo o stupidamente appiccava le fiamme a tutta una selva, a tutta una montagna. Oh la piccineria di certi solenni propositi, l'incomposta stoltezza di certa magniloquente cronaca, la nausea di certa rinfronzolita volgarità la melanconica miseria altrui e la

Digitized by Google

disdetta nostra di trovarci davanti all'aborto! Peggio: la fantasia del critico a volte inconsciamente vuol supplire essa, vuol riedificare essa, vuol continuare essa la via diritta del sogno altrui; e si affatica per quell'aborto, per quella miseria, per quell'intruglio; ma chi ai malanni di casa nostra ha aggiunto anche questi del vano lavoro fantastico?... E il raschio di certi periodi, e il repulsivo accostamento di certe voci, e l'aborrimento tutto nervoso del trovarsi in mano invece che un gioiello uno schifoso viscido bruco! E l'essere poi costretti a riferirne?... E la necessità di rispettare il troppo giustificato risentimento degli autori e degli editori e degli amici degli autori e degli amici degli editori e degli amici propri? E l'elementare bisogno di non ripetersi e tuttavia mantener l'aria di uomo saputo, di critico non solo fine ma erudito?... Peggio poi quando si tratti di una commedia, di un dramma; allora c'è di mezzo anche il capocomico, la prima attrice, l'impresario. E c'è di mezzo pure il pubblico, il quale ha fischiato là dove tu vorresti lodare, ha applaudito là dove tu vedi ben chiaro il trucco o almeno l'artificio. È un caso di coscienza addirittura. Vuoi essere severo?... pensa un po' quanti giovani autori tu, o Aristarco, hai stroncato in erba! quante luci hai rubato alla patria col tuo smoccolatoio spegnendo la fiamma proprio in sul suo primo nascere!... Vuoi lodare?... Ahimè! diranno che sei o un facilone o un compare; e le madri di famiglia e la moglie del tuo miglior collega protesteranno presso il tuo direttore perchè hai fatto lo stamburamento a un libro del Da Verona. È inutile che ti difenda allegando tre o quattro righe del tuo articolo le quali cantavano chiaro che quel libro non era libro per giovanette; anche il portiere del tuo giornale ti saprebbe rispondere che appunto per attirar gente certi baracconi da fiera inastano il cartello: *solo per adulti!*

Digitized by Google

4° - Il giornale e il libro.

Uno dei tormenti del critico letterario dev'essere anche questo: troppo spesso egli si trova a giudicare pubblicazioni di compagni in confraternita. È certo, quando si vede il giornalista Ciapìn di Meo battere il tamburo per il giornalista Pincion di Suo, il pubblico sorride e scrolla la testa. Ma che colpa ne ha il povero critico se oramai si può dire che nel *curriculum vitae* dello scrittore ci siano anche delle tappe nella sale di redazione?... L'ascesa dell'Arte scritta verso il suo paradiso passa per quel purgatorio. Pazienza! Non si dica però, com'è l'andazzo, non si dica però che la stampa periodica uccide il libro. Oh, non l'uccide se dunque è vero che i quotidiani e le riviste dànno pane ed esperienza e nome ai nostri scrittori. Del resto, come sempre, c'è anche qui la giusta reciprocanza: chi non vede quanto il libro si vantaggia della stampa periodica? Domandatelo a questo mio, domandatelo agli scenziati stessi: che cosa scriverebbero essi più senza riviste? e senza effemeridi a quale stadio sarebbe la scienza stessa?... e perchè in qualsiasi giornale trovo sempre almeno una riga, almeno una parola che mi interessa, mentre in tanti libri d'amena lettura che ho dovuto rivangare in cerca di sempre più vasto terriccio alle radici di questa mia *Arte dello Scrivere*, non ho trovato che sterpi e gramigne?... Ma e la letteratura? l'Arte?... Della letteratura non mi importa se non è Arte, e l'Arte oggi trova posto anche nei giornali. A questi anzi dobbiamo il grande beneficio « *di aver spalancate le finestre e fatto entrare una boccata d'aria pura e frizzante nelle scuole e nelle accademie, dove la letteratura ammuffiva e intisichiva nel tanfo pedantesco* (Biagi, *Passatisti*, p. 90); e del rimanente, pur ammesso che l'Arte nelle sue più aristocratiche manifestazioni qualcosa soffra

Digitized by Google

da questo « *mezzo un po' grossolano* » (son parole del Ferrero) di diffusione, tutti però devon convenire che la gran « *massa del popolo possa guadagnare qualcosa dal più facile accesso ai regni una volta chiusi dell'intellettualismo* »; guadagnare anche per ciò che è materia e scopo di questo mio libro, perchè, o professori! o alunni! sono anch'io del parere di Giuseppe Fraccaroli: « *Chi insegna a scrivere oggi in Italia meglio del maestro è il giornalista* » (cfr. *L'educazione nazionale*, p. 153); è vero che l'illustre uomo soggiungeva subito: « *naturalmente non tutti i giornalisti* ! »

5° - I migliori.

Ma di giornalisti (virtuosi dell'Arte o della critica o della politica, non m'importa), di giornalisti che scrivono bene ce ne sono davvero; così che non è risibile adulazione il ricordare qui i nomi di Ojetti, Janni, Borgese, Croci, Pancrazi, Borsa, Arnaldo Fraccaroli, Simoni, Barzini, Fernando Palazzi, Ettore Romagnoli, Sacchi, Barbagallo, Tilgher, Gino Valori, Titta Rosa, Adone Nosari, D'Amico, Angelini; e più altri potrei nominare che tutti voi conoscete, che tutti voi da anni giudicate ed ammirate. Non è adulazione il citarli, anche perchè, se scrivono bene, non è tutto merito loro: l'occasione, l'obbligo, la consuetudine, l'importanza della tribuna da cui dettan legge, il bisogno anche materiale di esser intesi dal maggior numero di noi lettori, la speciale professione insomma risuscita ed eccita le loro naturali attitudini e li fa, per forza, scrittori di cartello. Essi sono soldati che devono combattere, sono cavalli da corsa che devono correre; se sono di razza, se sono selezionati, se sono allenati, se al loro orecchio stride continuo il frustino dell'esosa attenzione del pubblico, è inutile ricordare che nessun frustino

Digitized by Google

otterrebbe un *handicap* nemmeno dal più gagliardo stallone delle più quotate scuderie quando alle greppie non stessero dei puro sangue. Perchè bisogna essere di razza, bisogna essere nati alla professione. Quando l'articolista pesca con la cauta lenza un fatto nel maremagno degli avvenimenti d'ogni giorno e da quel fatto ricava le eterne moralità della storia o fa sprizzare la satira garbata e tuttavia pungente, o solo ne fa sfavillare facezie e motti e ghiribizzi, i mille e mille cittadini che leggono e approvano e imparano e sorridono, si trovano contenti del « loro » giornale; ma non pensano da quanta profondità di intuito e di analisi parte quella morale, non pensano quali basi di coltura richiede quella satira e quanta destrezza di mente quella bottata.

Il lettore che scorre le corrispondenze da Parigi o da Londra o le relazioni mandate dall'Estremo Oriente o dal fronte di guerra o dal luogo di un disastro, benedice il danaro speso per l'abbonamento, e si attacca ancor più al proprio corrispondente favorito, ne carezza con l'occhio la firma o la sigla laggiù in fondo alla filatessa delle righe ben spaziate e incolonnate; è lieto di indovinare l'anagramma o lo pseudonimo, sa chi ringraziare delle notizie peregrine o sfarfallanti che gli aiutan la digestione, sa a chi deve la propria spicciola scienza, la propria commozione; ma non sa nè i disagi nè le veglie nè le privazioni di tale che egli ritiene forse pacifico come lui o lietamente avventato come un giovane poeta, mentre invece è forse un maturo lavoratore costretto a « collocare articoli » in giornali d'ogni specie per sbarcare il lunario.

Il lettore ignora soprattutto quanto costarono gli inizi letterari del suo scrittore preferito, non sa gli stenti che precedettero a quella prosa fluida e tersa, non sa a quante cancellature a quanti rifacimenti dovettero

Digitized by Google

prestarsi i lapis e le penne che precedettero la macchina da scrivere o la dettatura al telefono, non sa le letture e le esercitazioni di oggi stesso, non sa la tristezza a volte del continuo produrre; e nemmeno sa il nome e l'anima e il cuore dei cento e cento che tentarono e non riuscirono, dei cento e cento che ancora battono alle porte e le porte non si aprono e fuori c'è la fame più o meno dorata.

6° - Gli anonimi.

Anonimi quasi sempre sono i redattori di ufficio, i compilatori, la « maestranza » della gran fabbrica. Essi sono delle macchine stritolatrici e impastatrici; giornali, telegrammi, cablogrammi, telefonate, dispacci delle varie agenzie, note, informazioni, appunti dall'alto e dal basso, suggerimenti orali e ramanzine entrano in queste macchine sempre in movimento; e quel tutto si stritola e si ricompone così da parere cosa nuova o quasi: tanto più nuova quanto meno sappia di gomma arabica e di forbiciatura, tanto più nuova quanto più accortamente rifoggiata in riassunti, compilazioni, stelloncini, articoli, « originale » a flutto continuo.

Anche per costoro è dunque indispensabile una coltura estesa e profonda; più estesa forse che profonda, ma ben sicura e pronta, alla mano; indispensabile per costoro la facilità di tutto e prestamente assimilare per tutto e prestamente esprimere; indispensabile un'attenzione sempre tesa e un'anima sempre vibrante: curiosità e indulgenza, lavoro e pazienza.

Digitized by Google

7° - Il cronista.

E il cronista? è un anonimo anche lui; ma almeno lui è nel sole, nell'aria, nel vento, all'aperto; egli è la voce volante, il volo parlante, direbbe G. B. Marino. Se il direttore per vie segrete o palesi, per interviste o per danaro cerca di vincer la concorrenza nel gran campo delle competizioni politiche o locali, al cronista è affidato di vincere la concorrenza nella minuta vita cittadina. Su! gambe in ispalla, bicicletta fra i polpacci, ovvero i polpacci sui cuscini di un'automobile, e via! La notizia « a sensazione », il fatto o il fattaccio ti attendono; bisogna « distanziare » i concorrenti, bisogna non « farsi battere »; e, tessera pronta, faccia tosta, o, secondo i casi, il tuo più bel sorriso ovvero la più amichevole desolazione in volto, parlantina ora cauta ora spigliata ora edificante ora quasi subdola, bisogna ottenere di entrare là dove altri non sono ammessi, bisogna sapere ciò che ad altri è tenuto nascosto. Beato te, cronista, se sai fare da cane segugio, se sai condurre a termine un'inchiesta o avviare un *referendum*; beatissimo se sai fornire elementi a una campagna contro questa o quella istituzione, contro questa o quella persona pubblica; beato se sai cogliere, sorprendere, scovare una notizia interessante e accomodarla, ammannirla, presentarla; beatissimo se quella notizia la sai indovinare, prevedere; prevederla giusta, s'intende. E se prevedi sbagliato?...

c) Il Paradiso:.

Ma è dunque tutta purgatorio e inferno questa vita?... nè vale sollecitudine di cronista a scovare un lembo

Digitized by Google

dell'antico eden?... consoliamoci: c'è l'antiparadiso e c'è il paradiso.

1° - L'antiparadiso, ossia il regno della fantasia.

Se dunque tu, cronista, prevedi sbagliato? Ciò non importa direbbe il De Juvenelle: « *Mais qu'importe celà? En définitive il s'agit bien moins de renseigner le public que de le tenir in haleine. Les trois quarts du temps, la simple vérité n'y suffirait pas* » (p. 83). Siamo pienamente d'accordo; anzi, se non ci sono notizie si inventano; e a farlo apposta non è davvero il cronista quello che più solitamente pecca di bugie o di troppa inventiva; tanto meno sono i redattori, e forse neppure gli inviati speciali. Di regola il giornalista, secondo Felice Ferrero: « *non fa che passare la notizia dal magazzino all'ingrosso della realtà dove un avvenimento accade, al magazzino al minuto della finzione letteraria, dove l'avvenimento è messo in mostra perchè il pubblico compri; il giornalista è una specie di piazzista che fa da tramite fra il produttore e il consumatore* ». Ma se dunque le notizie mancano?... oh, non ci son forse agenzie telegrafiche e uffici stampa creati apposta per informare? E naturalmente non vogliono mancare al loro cómpito; anzi, quando non hanno informazioni, più ne dànno. Ci sono poi altri più accorti e machiavellici inventori, uomini politici e perfino dei Governi, i quali hanno bisogno di porre in giro profittevoli idee, hanno bisogno di far sentire la necessità di una legge, di un provvedimento, di una ferrovia, di una tassa, hanno bisogno di mettere in giro in una data luce dati avvenimenti o di creare addirittura l'avvenimento che irraggi quella luce. L'interesse crea il desiderio, il desiderio crea le notizie. Nulla di male se talora queste si creano

Digitized by Google

e si diffondono proprio per poterle smentire o vedersele smentite. Il giornalismo è davvero anche il regno della fantasia, e beato il lettore il quale nel gioco, nella girandola, nel turbine delle mille informazioni sa discernere le esagerate, le deformate, le inventate dalle esatte; perchè alle volte ce n'è anche delle esatte.

2° - Il paradiso dell'uomo dabbene.

Per me, nel giornale, i migliori romanzi, le migliori poesie, la più fantastica fantasia è nella cronaca; per mille e mille più felici altri bipedi implumi dalla prima all'ultima riga il giornale è fantasia e pratica, è romanzo e codice, è poesia e storia, è beatitudine, è paradiso vero ed effettivo. Di' la verità anche tu, o più schizzinoso ed affaccendato de' miei lettori: quali sono i momenti più sereni della tua giornata? quelli in cui leggi, sia pur con fretta e di sfuggita, sia pur con diffidenza e preconcetto, il tuo giornale. Cotesta fretta tradisce il piacere del momentaneo sollievo; cotesta diffidenza sa di gioiosa, olimpica superiorità.

Ma in genere, quanti sono i lettori che si dànno la briga di scomodarsi a criticare?... O non sono proprio essi i serviti, i lisciati, i lusingati, i cullati, i divertiti su questa immensa altalena, in questo flusso e riflusso del notiziario quotidiano?... Provate un po' a sopprimere il giornale al vostro amico politicante, al vostro suocero affarista, alla vostra suocera occhialuta, al vostro capoufficio, al vostro collega, al vostro portinaio; ve ne fate dei nemici. Càpita un disastro? c'è da commuoversi; uno scandalo? c'è da malignare; un fallimento? c'è da tastarsi il portafogli; una polemica? c'è da accalorarsi; e sempre c'è da sputar sentenze, da sentirsi giudici e

Digitized by Google

insieme parte interessata, ma colle spalle al muro, in una botte di ferro, fuori della lizza, anzi sulla vetta d'un monte a goder senza pericolo lo spettacolo del sottostante altrui trambusto. Non c'è più bisogno di leggere romanzi! non c'è più bisogno di studiare economia politica o scienze commerciali o legislazione! qui si gode tutto, qui si impara tutto. Non c'è più bisogno nemmeno di formarsi delle idee; le idee sono già lì pronte e cucinate.

Digitized by Google

CAPITOLO DECIMOSESTO

La Prosa oratoria.

a) Oratoria, giornalismo, **prosa d'Arte.** — *b*) **Istrionismo.** — *c*) L'artificio. — *d*) La varia eloquenza. — *e*) **Probità.** — *f*) **Letteratura istrionica.**

a) Oratoria, giornalismo, prosa d'Arte.

Mentre molti scrittori d'Arte si dànno oggi al giornalismo, pochissimi sono invece quelli che di proposito coltivano l'oratoria; i migliori non celano anzi la loro aperta ripugnanza. Il Manzoni tremava al solo pensiero di dover parlare in pubblico; Maeterlinck è pessimo dicitore; Anatole France, che familiarmente è il conversatore più arguto e, sia pur paradossalmente, più brioso, « *le magicien de la parole* » come lo chiama P. Gsell (p. 239), Anatole France, che pure ama mescolarsi alle folle, non è oratore; tutt'altro, egli, il mite mago della parola, legge e legge male i suoi discorsi più o meno rivoluzionari; se deve improvvisare, balbetta, si turba, taglia corto. Forse sapientemente taglia corto ma non balbetta il D'Annunzio; tuttavia nemmeno lui vuol far professione d'oratore. Che se egli, già sdegnoso del gregge elettorale o teatrale, allo squillare della diana di guerra trovò nel cosmico suo

Digitized by Google

spirito e nel fervore patriotico e nella eccezionale preparazione letteraria e nella forte fibra dei suoi nervi e dei suoi muscoli, se trovò, dico, lena e foga per il discorso di Quarto e per i cento altri che tenne poi davanti o ai soldati pronti all'assalto o ai feretri degli eroici commilitoni o ai cittadini raccolti nelle piazze e nei teatri, tuttavia non mai amò nè ama siffatto offrirsi in pubblico, e a parole improvvisate suole far succedere commenti meditati e stampati. Passata la tormenta, cercò ansioso la quiete, la solitudine, il silenzio della libera creazione; e il lamento della sua nostalgia fu questo: « *Operaio della parola, io sono stato condannato per sette anni ai lavori forzati del luogo comune, all'esercizio forzato dell'eloquenza, sulla ringhiera, nella piazza, nel campo di battaglia. Per sette anni ho arringato le truppe e le folle, ho maneggiato l'anima del soldato e del popolano, mi sono piegato ai contatti più rudi e talvolta alle mescolanze più ripugnanti* » (cfr. *Per l'Italia degli Italiani*, p. 289).

Eppure almeno il giornalista sembrerebbe così vicino all'oratore; per non ripetere tutto quello che si diceva in capitolo decimosecondo, non sono essi fratelli professionisti? non parlano ambedue da una tribuna, l'uno dalle colonne di un giornale l'altro dall'emiciclo di una Corte d'Assisi o da un palcoscenico di teatro o da un pulpito di chiesa ovvero anche da un tavolino d'osteria piantato in mezzo a una folla di scalmanati?

Ma il giornalista si sente a riparo e lontano appunto da quel materiale contatto col pubblico, da quelle « repugnanti mescolanze » che sanno di non desiderata promiscuità fisica e di spirituale contaminazione; il giornalista si sente soprattutto qualcosa di più del gladiatore da circo o del ciarlatano da mercato; egli ha rispetto del proprio corpo e della poca o molta sua residua intellettuale indipendenza. Certo, nell'empito o nella

Digitized by Google

necessità, può anche lui improvvisarsi efficace trascinatore di masse, ma di professione non desidera esibire se stesso in troppo varie e troppo dubbie dimestichezze corporali e spirituali. Per ciò sovente egli può rispettare anche l'Arte.

b) **Istrionismo.**

La caratteristica stessa dell'oratoria, che è quella di essere parlata in pubblico dall'autore medesimo, è, nei riguardi artistici, il suo tallone d'Achille. Troppo pesano su di essa la valutazione dell'uditorio, le condizioni stesse del locale in cui è prodotta; in genere il prestigio di chi parla, la musicalità più o meno concitata della sua voce, il ritmo più o meno turbinoso del gesto, la scaltrezza pseudodialettica, la suggestione dell'apparato possono ben più che non la sottile coerenza dei significati verbali. L'oratore non è il giornalista il quale, in un lavoro non libero forse ma continuo, vario ma secondo un'unica direzione, si rivolge al pubblico eppur dal pubblico si segrega; tanto meno l'oratore è il commediografo il quale, calmo e sereno, immagina e stende una commedia da arrischiare all'applauso o ai fischi; egli è già invece, come si vedeva, il commediante il quale si sa vigilato da mille occhi più che udito da altrettante orecchie; i cervelli sono appena la giusta metà, e per giunta sono in torpore o in congestione, mentre quei duemila occhi vedono e giudicano il vestito, il portamento, la mimica, e quelle duemila orecchie valutano prima la voce che la parola.

Non so quanto di vero ci sia nella tradizione secondo la quale certi antichi oratori sarebbero stati soliti farsi dare il tono da strumenti musicali; ma so che, quando pure la musica non sia sul palcoscenico o dietro la tribuna, essa

Digitized by Google

bene spesso ha accompagnato l'uditorio proprio fin lì al convegno, ed ora è nella sala o fuori nella piazza, e mai, nemmeno nella più modesta concione, manca un certo che di coreografia e di gran cassa. E anche quando l'oratore, o per ingenita superiorità o per lunga educazione e pratica o per improntitudine o per effetto d'improvviso obbligo, dimentica quella sua posizione di idolo su un piedestallo, una cosa egli non deve, non può dimenticare: l'immediato consenso degli uditori. Questo è lo scopo: convincere, e convincere subito; un convincere che va dall'onesto persuadere dell'apostolo al disonesto ingannare di un cavalocchi qualsiasi; un convincere che va dalla fredda dimostrazione giuridica alla calda discussione parlamentare, all'ispirata perorazione avvocatesca o tribunizia. Per strappare quell'immediato consenso, per legare a sè gli ascoltatori, per spingerli alla commozione, alla persuasione, all'applauso, l'Arte pura forse vale; ma non si presta intenzionalmente: essa è schiva e pudica, orgogliosa e superiore, appunto perchè libera. Più facilmente a quei fini, per non tornare a ridire dell'azione fisica, valgono lo scaltrimento dialettico e l'artificio istrionico.

Sì, finchè voi parlate di patria, di religione, di poesia, l'argomento stesso vi aiuta; se avete le doti necessarie di fonazione, di polmoni, di gesto, se avete la dovuta preparazione prossima e remota, se bastano cuore e nervi, se sovrabbonda la confidenza in voi stessi, oh allora abbandonatevi pure al vostro èmpito: le grandi corde dei sentimenti vibrano in voi e in ciascuno degli uditori: tutta l'assemblea sarà un contenuto fremito di anime turbate del vostro stesso turbamento. Ma l'avvocato che deve difendere un reo, il propagandista che deve sostenere un contraddittorio, l'apostolo che deve convertire una folla ostile, hanno da fare i conti e con le diffi-

Digitized by Google

coltà del proprio assunto e colla riluttanza, coll'opacità, coi pregiudizi, coll'avvedutezza di anime restie o addirittura avverse; devono risolvere obiezioni, prevenire assalti, girare difficoltà, preparare scappatoie, lavorar d'intelletto più che di fantasia; devono giocar di scherma, far propri i sentimenti e le idee dell'uditorio prima d'infondere in questo i sentimenti e le idee cui essi mirano. Ed ecco allora la retorica, la facondia, la falsa eloquenza, il lenocinio.

c) L'artificio.

La retorica buona e cattiva nacque dal bisogno pratico della difesa orale; il medesimo bisogno insegnò ed affinò l'abilità professionale. È giusto che il primo esempio letterario di questa abilità ci venga da Ulisse. Ricordate il libro terzo dell'*Iliade* là dove Elena dall'alto delle mura mostra a Priamo gli eroi greci? Ella addita anche Ulisse; e Priamo si ricorda di quando costui venne con Menelao a Sparta a richiedomandare la bella figliuola di Leda; allora nell'assemblea nemica Menelao aveva parlato succinto, parco, concettoso; ma

Quando poi surse
L'Itaco duce a ragionar, lo scaltro
Stavasi in piedi con lo sguardo chino
E confitto al terren; nè or alto or basso
Movea lo scettro, ma tenealo immoto
Con zotica sembianza, e un dispettoso
Detto l'avresti, un uom balzano e folle.
Ma come alfin dal vasto petto emise
La sua gran voce, e simile a dirotta
Neve invernal piovean l'alte parole,
Verun mortale non avrebbe allora,
Con Ulisse conteso.

Digitized by Google

Tu, giovane avvocato, se non vuoi in ciò seguire Ulisse, sii almeno diversamente accorto; studia la tua brava retorica, ai metodi artificiali che ti hanno insegnato all'università aggiungi l'osservazione quotidiana dei tuoi migliori. Cùrati la voce, rinfòrzati i polmoni, riprova passeggiando le tue Filippiche o le tue Olimpiadi o le tue Verrine, e fa' esercizi di « bel porgere » davanti al tuo più vasto domestico specchio, come Nanà in un certo romanzo che si leggeva una volta. Come Nanà cerca acconciature alla nudità del tuo discorso; il pubblico è pigro, è anche bonario; ma è casto e ha ribrezzo del nudo; ama anzi i fronzoli. Orbene, conoscilo il tuo pubblico, conoscilo specialmente nei suoi difetti e nelle sue voglie, fatti parte di lui, per lui trascinare laddove tu vuoi.

d) La varia eloquenza.

Secondo che tu debba parlare in un processo o in un banchetto, in un'aula accademica o in un comizio, in una chiesa o in un teatro, mutando il pubblico mutano i tuoi accorgimenti; non muta però quello scopo: strappare il consenso degli uditori. Per far ciò, dicono, non è sempre necessario il persuaderli, ma bisogna almeno intontirli, stupirli, commuoverli; l'oratore è una luce la quale, se non illumina, abbaglia. In questo senso bisogna correggere la vecchia definizione cui sopra mi ispiravo; perchè l'oratoria non è precisamente tanto l'arte di persuadere, quanto più veramente l'arte di farsi ascoltare e di farsi applaudire. Chi applaude è di già persuaso, ovvero agisce come se fosse persuaso. E non è estremamente difficile dare l'abbaglio della persuasione a una folla che non ha il tempo materiale di criticare troppo il tuo dire e di scorgerne le intime crepe

Digitized by Google

logiche e le ben celate inesattezze storiche. Sii dunque come Ulisse calmo, dimesso, nell' « esordio », ardimentoso, quasi rapido, invaso dalla tua idea nel « proseguimento », splendido e trionfante nella « chiusa », chiaro e vario dal principio alla fine. Con aneddoti, citazioni, rammemorazioni, squarci lirici, sillogismi e soriti più o meno speciosi, con la concitazione verbale e corporale tu puoi anche riuscire alla fine del discorso a fare applaudire delle massime che sul principio, per solleticare gli astanti, hai finto di rigettare o almeno di porre in non cale.

L'Arte e la Scienza qui diventano qualcosa di sussidiario, e la narrazione, la descrizione, il volo lirico possono così bene ingemmare le arringhe della Corte d'Assise come le prediche dei quaresimali. L'oratore di professione ha obbligo di essere non artista, no, ma almeno letterato; egli deve avere maturata in sè la facoltà d'ingrandire e rimpicciolire le cose coll'immaginazione per poterle, le cose, presentare grandi o piccole come gli conviene; deve essere convinto lui per il primo, anzi invaso dal suo assunto, fantasticamente, commossamente invaso; fede e meraviglia devono traspirare dal suo prestigioso eloquio. E se la fede non l'ha, se la meraviglia gli è già svanita, bisogna che se le crei o ricrei, bisogna che si autosuggestioni e pensi e parli come se fosse in causa lui, come se lì non pericolasse altra cosa che il suo avvenire, la sua famiglia, la sua onestà, i suoi ideali.

Quando poi si tratterà di polemica, si vedrà tutto il senso critico di lui, si vedrà l'uomo abituato all'analisi minuta e alle vaste sintesi. L'approfondimento dei problemi porta lo scenziato al dubbio, e la gran conoscenza delle debolezze umane porta il moralista all'indulgenza o almeno alla serenità; ma nell'oratore ci vuole la certezza, la più affermativa e battagliera certezza; il

Digitized by Google

dubbio non sarà che finzione per giungere a insinuarla quella data certezza, l'indulgenza e la serenità non saranno che ripieghi per arrivare a colpire, a difendere, a esaltare, a inabissare ciò che va colpito, difeso, esaltato, inabissato.

L'abile oratore ha prontezza di memoria e facile erudizione; armi infallibili, chè le cose umane sono così ben congegnate, che contro un articolo del codice c'è sempre un altro articolo da opporre, contro un esempio un altro esempio, contro un'autorità un'altra autorità, contro un asserto un altro asserto. La replica torna alle volte a sproposito? non importa: sarebbe stato peggio se essa fosse mancata; e un certo effetto l'ha sempre la replica pur che animosamente e coraggiosamente lanciata di rimbecco.

L'abile oratore sa citare i poeti antichi e moderni, conosce o mostra di conoscere tanto le belle Arti quanto gli studi liberali quanto le discipline esatte; s'intende di storia, di geografia, di politica, di finanza; sa scavare un paragone fin nelle scienze occulte, pesca con tutte le reti nel gran mare del vero e del probabile, sembra informato di tutto e di tutti, ha familiarità perfin colle barzellette; ma le sue allegazioni, i suoi riferimenti hanno l'ipocrisia di non voler parere cose troppo nuove, perchè egli sa che il pubblico ama credersi erudito la sua parte. Quindi la citazione peregrina è introdotta modestamente: «Certo tutti voi ricordate...»; ovvero: «Leggevo l'altro giorno...». Che più? Quando ha una novità da insinuare, comincia a dirla vecchia, affetta di credere che il pubblico ne sia già informato, anzi già persuaso; finge di lasciarsi trascinare anche lui.

Quando poi c'è un punto che gli preme, quando c'è un sospetto da destare, quando gli occorre un rampino indispensabile alla sua tesi, allora quel rampino non va

Digitized by Google

mica lui ad appiccarlo direttamente al vasto ed arrendevole buon senso del colto pubblico o dei cittadini giurati; ma finge che quel sospetto, quell'appiglio venga da altri come suggerimento, come obiezione; venga anzi, se è possibile, proprio dal campo avversario; e dapprima egli ha l'aria di non volerla accogliere quell'argomentazione, dice che non si lascerà trascinare; ma poi si dichiara rassegnato ad accettarla in subordinata tesi, infine la fa sua addirittura, la porta trionfalmente innanzi, ne deduce tutte le conseguenze: le conseguenze, voglio dire, che gli fan comodo. Così mi capitò di sentire un tale in una certa riunione elettorale: « *Mi rincresce, ma io sono sempre stato avversario politico del commendator Trepuntini; non per lui, s'intende; giacchè lui è cento volte superiore di me; ma per quelle contingenze che lo circondano e ci dividono. Ero contrario, sono contrario; ma, signori elettori, la Patria e il bene della nostra borgata devono andare sopra tutto; e sopra tutto va la grande pratica negli affari, la coltura grandissima, l'onestà ancor più grande dell'illustre uomo che voi sostenete; sicchè io grido con voi: Viva il nostro deputato commendator Trepuntini!* » Applaudii anch'io, sebbene non sapessi che il tanto sottile ragionatore fosse amico e parente prossimo del candidato.

Nè questo è l'artificio più banale; lo sanno gli innamorati dell'applauso. Volete farvi applaudire da un'assemblea? dite ciò che essa desidera; anche se essa è divisa in due o tre partiti, questi partiti avran pure le basi su un fondo comune; scavate in quel fondo comune e parlate a nome di tutti i riuniti; toccate la corda degli interessi, dei sentimenti generali, e l'ultimo vostro periodo cominci con le parole: « *Tutti noi...* ». Con simili arti si governa il popolo sovrano!

Ad alcuni oratori non importa nemmeno di dir cose loro: il tèma non lo richiede, nè tampoco lo richiede l'igno-

Digitized by Google

ranza del pubblico; essi rubạn quindi a man salva. Anche per questo motivo è curiosità malsana voler sapere da conferenzieri pur notissimi il perchè non facciano stampare le loro conferenze; a parte il resto, essi dovrebbero a piè d'ogni pagina citare troppe fonti più o meno peregrine. Adesso poi che siffatti sermonamenti si aiutano anche di proiezioni, la fatica del conferenziere può pigramente ridursi a commentare con maggiore o minore brio ciò che la macchina proietta sullo schermo. Roba loro certamente (e che roba!) esibiscono invece i romanzieri e i novellieri i quali modestamente salgono in bigoncia a leggere la propria prosa; segno forse che questa era più adatta alle bigonce che alle vetrine dei librai; voglio dir le bigonce delle gualchiere. Precisamente all'opposto, per la sola tipografia anzi per la litografia sembrano stillate quasi tutte le lezioni universitarie che il governo paga con fior di quattrini e che davvero sarebbe più profittevole leggere e studiare pacatamente a casa anzi che udirle borbottar dalla cattedra così noiose, così sonnifere, così astruse, così pedestremente esposte e così spesso irte di notazioni cronologiche, di dati statistici, di riferimenti scentifici, di sottigliezze filosofiche! Ohimè, povero Giorgio Effrena, bel dicitore nella gran sala dei Dogi davanti a seni di dame e a rossastri antichi pancali!

e) **Probità.**

Tu, giovane mio futuro Demostene, sii almeno un uomo onesto. Capisco che anche l'arruffapopoli, anche il peggiore imbroglione si presenta sempre sotto panni purissimi, come l' « *immagine di froda* »; ma tu non avvilirai fin lì la tua professione e te stesso! Non lo meriti tu, non lo meritano i tuoi ascoltatori. Non ti ho detto

Digitized by Google

che l'oratoria comincia dal far propri i sentimenti del pubblico? ebbene, il pubblico è fondamentalmente onesto; non si dà mai il caso di un pubblico del tutto birbante. So anch'io: pur troppo l'onestà non è sempre utile; tu tuttavia non la tradire! anche a costo di scontentare chi ti ode e chi ti paga; vincerai qualche causa di meno? poco importa; arriverai deputato qualche anno più tardi? e questo importa men che nulla.

Probità non solo ma buon accorgimento è il non abusare della tua stessa valentia; il troppo stroppia anche qui. In ispecie non abusare del tempo; sii piuttosto breve che lungo. Oh il tormento di certe prolisse pappolate!... Gli uditori dovrebbero far tutti come quel tal cardinale che non perdeva mai nè una predica in chiesa nè una cicalata all'Accademia, ma si presentava soltanto all'ultimo momento: le perorazioni non l'annoiavano e d'altra parte bastavano a fargli intendere tutto ciò che in due ore era stato esposto, discusso, provato e controprovato. Si contentava invece dei soli esordi Enrico IV, il quale, stando a sentire un'arringa di certo deputato che non finiva mai non finiva mai, interruppe l'oratore e, mostrando la galleria del Louvre allora in costruzione: « Che ne dite di questa fabbrica? » domandò: « Non è egli vero che quando sarà finita sarà una gran bella cosa? ».

« Certo, Sire ».

« Lo stesso è della vostra orazione: sarà una gran bella cosa quando sarà finita ».

Il deputato tagliò corto; e forse allora ricordò che già altra volta, ricevendo una delegazione della città di Marsiglia, avendo il capo della delegazione cominciato il suo dire così: « Annibale, quando partì da Cartagine... », quel suo medesimo Sire si era alzato interrompendo: « Annibale quando partì da Cartagine aveva pranzato: e io vado a fare lo stesso ».

Digitized by Google

La brevità (per fortuna!) non è il pregio del solo oratore (cfr. Cap. XXI *c*, *e*); sicchè, per passar dalla Francia alla Spagna ricorderò pure ciò che si narra di Calderon; il quale alla Corte di Madrid, in una commedia a soggetto intitolata *La creazione del mondo*, recitando lui la parte di Adamo e Re Filippo IV la parte di Dio, si lasciò rapire dalla propria vena poetica, e in un'infilata di versi splendidissimi si estasiò nella descrizione del Paradiso Terrestre; ma il suo reale interlocutore a una certa apostrofe che il caloroso poeta rivolgeva a Dio, interloquì doppiamente solenne: « La mia Divinità deve valer ben poco se ha creato un Adamo così ciarliero ».

f) **Letteratura istrionica.**

Dovrei dunque finire anch'io, ma prima voglio aggiungere che, se l'Arte ha poco che fare anche colla più seria oratoria, l'oratoria ha invece molto che fare con la pseudo arte di parecchi nostri prosatori contemporanei; e quando dico « oratoria », intendo il contraddire e il combattere tanto per dir qualcosa; intendo il cercare l'effetto e la rinomanza a tutti i costi, a furia di paradossi e di stranezze, di contrapposti e di improvvise svoltate, di urli, di invettive, di imprecazioni e simili o quasi simili nobilissimi argomenti (cfr. Cap. IV *e-m*). Prosa avvocatesca! ma l'avvocato si mostra almeno lui allo sbaraglio della tribuna; in quella vece siffatti urlatori della carta stampata divulgano il proprio ritratto e ad ogni pagina snocciolano i casi particolari della propria vita: della vita più intima, cioè a dir più sfacciata, supposta o vera poco importa.

L'avvocato lega a sè il pubblico con l'inchino, il gesto e la posa; egli ha una zazzera da scuotere, due braccia da agitare, un petto da battersi; cotesti batti-

Digitized by Google

tori di tamburo hanno l'adulazione verso chi legge, la diatriba contro gli eccellenti, il vanto della propria bravura, la protervia della propria licenza, le cagliostrerie e la scapigliature dell'ingegno: paradossi ed epifonemi, caricature ed esagerazioni, risate, salti mortali, fischi e scapaccioni da pagliacci mal pagati e da beceri vinosi. Manco male che di scapaccioni ne tocca anche ai lettori; e se lo meritano, giacchè a siffatta roba ci si divertono.

Digitized by Google

CAPITOLO DECIMOSETTIMO

La Prosa d'Arte: Storia e Finzione.

a) Il romanzo e il dramma scritto: il dramma teatrale. — *b*) Le suddivisioni retoriche. — *c*) Gli avvenimenti. — *d*) Qualsiasi avvenimento. — *e*) L'interesse storico. — *f*) Caso eccezionale e storia comune. — *g*) Determinazione storica. — *h*) Determinazione storica e determinazione poetica. — *i*) Visione e situazione. — *l*) L'intreccio e l'unità. — *m*) L'intreccio e l'effetto emozionale.

a) Il romanzo e il dramma scritto; il dramma teatrale.

Agire è determinarsi, limitarsi; creare è necessariamente definire, conterminare, isolare, e non ciò soltanto: ecco il filo conduttore che più o meno palesemente ho seguito fino a questo decimosettimo capitolo. Col quale capitolo entro a trattare della Prosa d'Arte, e questa, sempre nella supposizione che anche la più bruta tecnica possa essere superata dalla travolgente attività fantastica, empiricamente io studio pur nelle sue empiriche contaminazioni.

Nella prosa professionale attiravano la nostra attenzione soprattutto due, diciamo pure, « generi », cioè: il Giornalismo e l'Oratoria; direi proporzionalmente.

Digitized by Google

quasi con le medesime affinità e antinomie di parola scritta e di parola agita, la prosa d'Arte comprende: il Romanzo e il Dramma teatrale, con le loro rispettive sottodivisioni. Di mezzo (o forse piuttosto col Romanzo anzi che col Dramma teatrale?) sta il Dramma scritto, cioè non destinato alle scene. Pasticci; ma la pratica dei «generi», rozza e illogica in tutto, è naturalmente illogica anche in questa particolare classificazione; nei fatti, da una parte tante sono le opere d'Arte quanti sono i singoli romanzi e i singoli drammi, dall'altra parte tutti i romanzi e tutti i drammi si convengono in ciò, che ciascuno di essi dagli amanti di definizioni potrebbe definirsi: «una lirica figurazione espressa dall'artista mediante la parola e il movimento»; ovvero anche: «una visione più o meno vasta di un soggetto il quale importa una situazione, un intreccio ed uno o più personaggi, con determinazioni di tempo e di luogo».

Certo però, come ci sono più o meno notabili differenze esteriori fra romanzo e romanzo, fra dramma e dramma, così differenze maggiori ci sono fra un romanzo e un dramma rappresentato. Così che, empiricamente sempre, possiamo dire che i mille diversi romanzi da una parte e i mille diversi drammi teatrali dall'altra parte formano due gruppi fra i quali è possibile notare alcune quasi costanti differenze tecniche. Ha dunque il suo empirico motivo la distinzione che raggruppa i romanzi separatamente dai drammi scritti, e l'altra soprattutto che raggruppa i romanzi separatamente dai drammi teatrali. Si tratta di tre abitudini tecniche diverse e tuttavia sorelle: il romanzo è un dramma in cui la forma dialogica può non predominare sulle altre forme; il dramma scritto non è che un romanzo nel quale ciò che non è dialogo è ridotto a più o meno brevi didascalie; il dramma rappresentato infine è un romanzo

Digitized by Google

costretto in ben fissi limiti di tempo e di luogo, e in cui l'azione fisica deve aiutare e può anche supplire la parola.

Possiamo aggiungere che le maggiori differenze esteriori sono legate al fatto che il romanzo e il dramma scritto arrivano a noi pubblico mediante la lettura, mentre invece il dramma teatrale arriva mediante la materiale rappresentazione sulla scena; quelli e questo sono tutti e tre figurazioni di un'avventura, fors'anche della medesima avventura, ma partono da punti di vista diversi, sotto prospettive diverse. L'artista non ha forse nemmeno pensato a questa prospettica differenza, ma l'ha sentita; e, se ci ha dato un bel libro narrativo, egli ha avuto quello che noi lettori, quando la sua opera ci sarà stata comunicata, chiameremo « il senso del romanzo »; se invece ci ha dato un bel dramma teatrale, ci mostrerà il suo « senso del teatro ».

b) **Le suddivisioni retoriche.**

Dacchè siamo in tèma di classificazioni, per sbarazzare il campo da simile zizzania, noteremo che dall'argomento o « soggetto » sembrano partire le vecchie distinzioni fra tragedia, commedia, dramma. Ancora secondo il soggetto i drammi si suddividevano in « storici », « sociali », « di costume », ecc.; le commedie poi si chiamavano e si chiamano tuttavia: « di carattere » quelle in cui l'autore sembra essersi specialmente proposto lo studio di un'indole umana, come il *Maldicente* e il *Burbero benefico*; « a tesi » quelle nelle quali l'autore è indotto a trattare sulle scene qualche principio o teoria di importanza sociale; e infine « di intreccio » quelle in cui l'autore, come fece il Goldoni nel *Ventaglio*, cerca l'effetto comico massimamente nelle curiose circostanze di un fatto il cui svolgersi più o meno complesso e inaspettato attira e lega l'attenzione degli spettatori.

Digitized by Google

Dal soggetto e dal modo di trattarlo i romanzi (e dietro di essi ancora i drammi) furono a volta a volta divisi in cento maniere diverse; materia ingrata e artificiosa, per la quale non giova certo aggiungere arbìtri nuovi ad arbìtri vecchi. In attesa che anche in ciò i competenti si mettano d'accordo, io mi limito a notare che, via via nei tempi, il romanzo moderno si è in genere mostrato dapprima « personale » (per autobiografia o per lettere), indi più propriamente « storico », e giù giù « romantico », « naturalistico », « sperimentale », « verista », « psicologico », « galante », « lirico »; mentre altri trattatisti sotto altri aspetti aggiungeranno: « di avventure », « a chiave », « a tesi », « satirico », « sociale », « religioso », « scentifico », « didascalico »; e tutt'in un fascio: « borghese », in confronto del romanzo (o del dramma) « di poesia » o « di pensiero » o di che cosa mai ci riserba l'avvenire.

c) Gli avvenimenti.

Distinzioni fittizie anche perchè, in un certo senso, tutti i drammi e tutti i romanzi possono dirsi « psicologici », in un altro senso tutti possono dirsi « a carattere », in un altro ancora « di costume » e via di seguito: « d'intreccio », « sociali », ecc. ecc. Così piace affermare che essi sono fondamentalmente tutti storici; infatti che cosa narra il romanziere? che cosa fa rappresentare il drammaturgo? ... un avvenimento.

Giacchè, anzitutto, qualcosa deve pure avvenire in un romanzo, in una novella, in una commedia, in una tragedia; se mi presenti delle figurazioni fantastiche narrative o rappresentative, avrai pur avuto bisogno di una favola, di un'avventura, di una storia da narrare o da rappresentare; anche se la tua ispirazione è partita da un pensiero astratto, da un'idea morale

Digitized by Google

o da un carattere, tu avrai pur dovuto quel carattere, quell'idea, quel pensiero incarnarli in una data serie di dati avvenimenti.

d) Qualsiasi avvenimento.

Avvenimenti fantastici, siam d'accordo; chè il romanziere, il drammaturgo non lavorano se non di fantasia, e anche quando essi s'illudono di copiare dal vero, questo vero lo guardano traverso il prisma trasformatore della propria coscenza, nè essi rappresentano la vita ma la visione che della vita si formano (cfr. Cap. VI *e*). Così è che di converso il poeta trova il romanzo, trova il dramma anche là dove forse altri non scorge se non un fatto di cronaca o un'arida tesi filosofica. Non ci sono argomenti artistici e argomenti non artistici; non ci sono argomenti drammatici e argomenti non drammatici: c'è la vita e c'è il poeta che la interpreta come vuole lui; tutto è potenzialmente e in mille guise drammatico nella vita, voglio dire nell'immaginazione dei vari artisti. Dove tu vedi sangue, io posso vedere soltanto dolore; dove tu non senti che cruccio, io posso sentire ribellione; dove tu leggi calma, io posso sottintendere le più atroci nascoste battaglie; un monte per te che lo guardi dal basso è tutto cima, per me che lo vedo dalla vetta è tutto fianchi sotto e tutto cielo sopra; ma chi mi è accanto lo può goder diversamente; e forse io stesso fra breve. Analogamente c'è tanto dramma nelle lagrime di un bambino quanto nella strage di tutti gli innocenti; puoi discorrere di minore o maggiore spettacolosità, non di minore interesse artistico. Il giovanetto protagonista di *Le cose più grandi di lui* perde la sua battaglia: ecco un soggetto; popoli e nazioni perdono la loro battaglia: ecco un altro soggetto. Fuori dell'Arte

Digitized by Google

il secondo soggetto è infinitamente più vasto, più importante; nell'Arte no; per il poeta, caso mai, più importante in questo momento potrà dirsi quel soggetto che in questo momento l'ha preso ed esaltato, quello che ora gli sta maturando in visione. Il critico giudichi siffatta visione e non discorra del soggetto; per il soggetto *Guerra e pace* del Tolstoi vale quanto l'ultimo libro di ciascuno di noi.

Se l'Alfieri divideva gli argomenti in tragediabili e non tragediabili, l'artista vero incappa nella tragedia dovunque la sua fantasia si accenda, anche là dove un occhio disattento non vede che un barlume di azione fisica ovvero una confusa nebbia di contrastanti forze; da quel barlume, da quella nebbia il poeta, purchè la sua inventiva tecnica glielo consenta, trarrà tanta luce da abbagliare di pànico terrore l'anima di tutti. Gran parte dei drammi del Pirandello e più d'un romanzo dei nostri migliori che cosa rappresentano se non comuni stati d'animo? e non tende verso là tutta l'Arte contemporanea? Viceversa argomenti che per la scena erano dal critico giudicati o troppo crudi ed atroci, ovvero troppo esili, troppo morbidi, troppo placidi, possono dar luogo a tal Finzione da strappar l'applauso quelli dalle anime più gentili questi dagli spiriti più violenti. Il Baker (p. 8), per esempio, nel 1919 largamente dimostrava che un tale episodio di Petronio non si presta punto a scene perchè truculento oltre misura; ed ecco l'anno dopo le platee di Italia applaudire *La sposa d'Efeso* che il Mulè traeva appunto da quell'episodio. Così è che il Baker è miglior profeta laddove egli scrive: *Nothing human is foreign to the dram* (p. 42).

Digitized by Google

e) L'interesse storico.

La prosa d'Arte implica una storia, narra una storia; l'interesse che desta è fondamentalmente storico. E invero nelle cose umane ciò che anzi tutto ci attrae è la storia nostra: storia pubblica e storia privata, storia di una nazione e storia di una famiglia, storia di un carattere e storia di un'anima, storia di un'idea e, sia pure, storia di un fenomeno naturale.

Già altri ebbero ad osservare che tanto il « meraviglioso naturale » (un'eruzione vulcanica, un terremoto, una tempesta, un eroismo, un'eccezionale perversità) quanto il « meraviglioso sovrannaturale » (intervento di Dei, portenti magici, apparizioni, gnomi, fate e folletti) si riducono in sostanza all' « interessante storico »; solo che il meraviglioso di Achille e di Ettore va considerato dal punto di vista e con i concetti dei tempi omerici, mentre la fiaba del Cappuccetto Rosso va considerata riferendosi ai bambini cui è diretta, e un romanzo d'oggi va considerato coi concetti d'oggi. I quali concetti d'oggi, sono, diremo così, più personali di quelli di una volta; l'individuo oggi studia la società ricordandosi di esserne parte, e la stessa Storia scienza o quasi scienza, la Storia aulica, nella sua evoluzione va dai fatti grandi ai fatti piccoli, dallo sguardo generale all'enumerazione speciale, dalle considerazioni d'interesse pubblico alle considerazioni d'interesse privato. Tucidide e Tito Livio facevano storia di Stato: guerre, trattati, alleanze, i Greci o i Romani da una parte e i nemici dall'altra. Tacito scrive la vita di suo suocero e fuori di poche righe non discorre che di vita pubblica. Chi invece oggi scrive la storia di Napoleone è più o meno trascinato a darcene anche la vita privata. La curiosità del particolare domestico, dell'aneddoto intimo, del documento riservato, della let-

Digitized by Google

tera familiare, del biglietto confidenziale, della rivelazione indiscreta, del pettegolezzo o polemico o amichevole o perfino ancillare inquina anche troppo troppa moderna produzione la quale ambisce di chiamarsi storica. Per buona fortuna sembra oggi che l'Arte piuttosto che di fatti esterni accenni finalmente a volersi materiare di esperienze di vita interiore; ma non è storia anche cotesta? storia dello spirito.

Tant'è; noi che siamo nella storia, godiamo della storia come dell'atmosfera nostra, e anche la mediocre rozza cronaca che svelando i costumi, le lotte, le minute vicende di una qualsiasi antica città ci mette a contatto coi fieri uomini di parte e colla rude semplicità di quei vecchi artieri e mercanti, ha un po' dell'attrattiva del giornale quotidiano che ogni mattina si compra e di cui la parte volgarmente più letta è appunto la cronaca. Ci piace guardare nelle case altrui; di qui la virtù e la fortuna delle Memorie, delle Autobiografie, dei Diari, delle Confessioni e dei Libri di viaggi e di esplorazione. Dietro la commedia o la tragedia del nostro simile noi sentiamo palpitare la commedia e la tragedia di noi medesimi; alla curiosità del ciò che è successo si aggiunge la reciprocità psicologica; insieme col desiderio di sapere si associa e vien contentato il gusto di giudicare; all'esperienza nostra uniamo una più valida ed estesa esperienza altrui; e così ci pare di più vastamente sentire, di più vastamente amare, di più vastamente pericolare, di più vastamente vivere. Vivere a modo nostro s'intende.

f) **Caso eccezionale e storia comune.**

S'intende; anche il fatto e il personaggio storico non li riviviamo forse ciascuno di noi a modo nostro, cioè se-

Digitized by Google

condo l'indole nostra e l'esperienza nostra, ovvero secondo quell'esperienza che noi desidereremmo subire o almeno conoscere? Ecco perchè male si appongono quei narratori i quali, allo scopo di farsi leggere, vanno a cercare l'argomento nei casi eccezionali, nelle passioni stravaganti. Quei casi e quelle passioni ci tentano meno, fanno meno vibrare le corde della nostra esperienza personale, dei desideri nostri e dei nostri affetti. Ovvero tu, scrivendo, vuoi rivolgerti a lettori eccezionali? Saran ben pochi!

Quod possit dicere vita meum est!
Non hic Centauros non Gorgònas Harpiasque invenies:
hominem pagina nostra sapit.

(Marziale, 10, 4, 8).

Tutto ciò che è eccezionale isola dalla vita; nella vita ci immergono e ci affondano non le passioni straordinarie, no, ma le passioni solite spinte al massimo grado; la vita ce la fan odiare, patire, desiderare le passioni di cui noi oggi o domani possiamo essere vittime responsabili. Ripensate alla fortuna breve del così detto « romanzo personale », il quale esibiva quasi sempre una vita di eccezione e di singolarità come di eccezione e di singolarità si credeva l'autore. Così è; dal Balzac in qua (o solo fino a ieri?) sembra anzi che dramma e romanzo vogliano, in genere, essere non solo storia, non solo storia comune, ma la più comune, la più attuale storia. Agli scrittori ed al pubblico pesa forse il volo della fantasia? o il contentamento artistico trova forse più facili e più tangibili appoggi nella narrazione minuta di cose e di persone minute e vicine?

Forse è questo e forse è qualche cos'altro; forse è anche che la storia comune noi non l'abbiamo in mente che già drammatizzata da noi medesimi; forse è anche che, se tu poni le mire su Prometeo, su Fedra, su Cesare, su

Digitized by Google

Napoleone, su Francesca, su ciò insomma che è già bronzo fuso formato e già splendente nei secoli, quando il tuo martello picchia a quel bronzo ne esce suono ammonitore: « non mi toccare! » Ciò che è fatto ha già la sua bellezza; non solo, ma ciò che è di tutti ha già un suo universale significato cui soltanto un genio può variare con interpretazioni novelle. Che se poi tu senza le ali di un Ariosto o di un Shakespeare ti lanci nel regno del puro immaginario o della pura astrazione, rischi di allontanarti in tutto da noi poveri uomini e di non trovar più simpatie intorno a te. Oh, ben venga anche il romanzo che fra gli altri romanzi sia ciò che è *La Tempesta* fra i drammi, ma intanto contentiamoci pensando che quaggiù in questa bassa terra c'è tanta poesia come lassù sopra le nubi.

D'altra parte, se il romanzo borghese può apparire come la rivendicazione degli umili, esso di converso può sembrare anche la rivendicazione dei poeti. In esso infatti l'autore crea a se medesimo gli orizzonti che più gli piacciono entro i limiti che più desidera. Sì, anche qui come sul teatro la passione d'amore sembra essere il tema preferito; essa però lascia largo campo a tutte le altre manifestazioni dell'attività fisica e psichica dell'uomo. A questo mondo non ci sono soltanto nè degli Alfonsi nè delle Manon nè delle Mimì; ma c'è il lavoro, la speculazione, la diplomazia, la politica, l'agricoltura, l'industria; c'è l'avarizia e la prodigalità, la povertà e il lusso, i mezzi del guadagno e le vie dello spendere; c'è il sacrificio e l'emulazione, la paura e l'ambizione, l'indignazione e l'affetto, la teoria e l'utopia; c'è chi nasce e chi muore, chi santamente ama e chi satanicamente odia, chi perdona e chi si vendica, chi si rassegna e chi si rivolta; c'è la pace e la guerra, c'è la vergogna e la gloria, c'è la saggezza e la follia, e c'è tutta la realtà e c'è tutto il sogno.

Digitized by Google

Senza dubbio è più facile limitarsi entro una biografia od un intreccio di biografie; è più facile parer coerenti seguendo la falsariga delle cose successe anzi che sollevarsi nel pieno cielo dell'invenzione immaginosa; è più facile far della cronaca che della poesia, com'è più facile far correre un cavallo a San Siro che impennar l'ali a Pegaso. La biografia è composta copiando la vita, ed è a simiglianza di tutte le altre biografie; è lì essa a limitare me; ma una Poesia non può simigliarsi a nessun'altra Poesia; essa è l'animo mio stesso in quell'attimo e si forma in quanto io mi formo. Con un po' di studio posso trovare, come fa Balzac, cinque o sei biografie le quali s'incastrino e più o meno si completino a vicenda per formare la storia di *Cousin Pons* o un'altra storia qualsiasi alla quale io non abbia più nulla da aggiungere se non la materiale estrinsecazione, una storia che mi imponga la sua coerenza e così mi fissi i suoi limiti e qui richieda una descrizione, là un dialogo, più oltre una lettera, una storia insomma cui io serva da umile servitore; ma la Poesia non vuol essere servita; vuole invece essere patita e goduta nell'abbandono e nel rischio, e forse già da oggi sente il bisogno di sommergersi nella filosofia per risollevarsi lirica della trascendenza.

g) **Determinazione storica.**

La biografia la posso preparare a mente fredda quando voglio io; basta adattarvi un po' di quello che chiamano il « metodo storico »; ed eccovi allora il romanzo documentato, circostanziato, ragionato: il romanzo frutto di una più o meno minuziosa inchiesta o storica o burocratica o psicologica; eccovi insomma il romanzo storia o la storia romanzo, giù fino all'ultima decadenza di ciò che è il verismo, dal quadro alla fotografia, dal dramma

Digitized by Google

alla cinematografia, dalla sintesi poetica all'analisi prosastica.

Se già la sintesi, a maggior ragione l'analisi non può essere eseguita se non a furia di determinazioni, di precisazioni; ed ecco che, come a furia di tanti puntini si può comporre un disegno, così a furia di tante particolarità storiche già si composero e ancora si compongono romanzi. «*Sur un sujet, ou sur un personnage et une époque donnés, réunir et assembler tous ce qu'il y a de détails épars et en général peu connus dans les Mémoires, dans les Correspondances, dans les libelles, dans les rapports de police, voire dans la collection des « affiches » et des journaux du temps; — rapprocher tous ces documents, les confronter, le rectifier au moyen les uns des autres, les concilier quand ils se contredisent, les cataloguer, les classer et les interpréter; — joindre à ces témoignages, qui sont ceux de l'écriture, ceux de l'iconographie et qu'on ne rencontre pas seulment dans les Musées, mais chez les marchand de bric à brac, sous la forme de faïence peinte ou des manche de parapluie; — reconstituer le décor autour des personnages, et les reconaître ou les deviner dans le choix de leur mobilier, dans la couleur des tentures et dans le profil des commodes ventrues, dans les sujets des trumeaux, dans les motifs des pendules, et au besoin dans la composition de leur garde-robe; — c'est ce que Balzac avait fait, ou s'était piqué de faire, avant les frères de Goncourt*» (Brunetière, p. 238).

Ciò che Balzac e seguaci fecero in un verso, altri fecero in un altro verso: quelli cercarono, affollarono, conglomerarono, disposero specialmente dati cronologici e di costume; questi precipuamente si appigliarono a dati psicologici o così detti scentifici. Il fondo è però sempre la storia; la storia, che il romanzo psicologico fissa nell'approfondire pochi casi di coscenza o di passione me-

Digitized by Google

diante dati fisiologici e psicologici; la storia, che il romanzo scentifico o filosofico discute, svolge e prosegue mediante suppellettile di scienza o di pseudoscienza; la storia, che il romanzo lirico interpreta a furia di enfasi, di cinematografia panoramica, di casistica personale, di coloriture sentimentali; la storia, che il romanzo a tesi costringe e falsa mediante preconcette e studiate determinazioni convergenti a un preconcetto segno; la storia, che il romanzo satirico coglie nei suoi lati deboli, in quelle circostanze cioè che lascino migliore appiglio onde sia volta a derisione o correzione; la storia, che il romanzo di domani strapperà dal mondo interiore di ciascuno di noi, mondo tanto più tragico del mondo esterno quanto meno facilmente esplorabile e più assolutamente, più perdutamente, più inalienabilmente nostro.

h) Determinazione storica e determinazione poetica.

Basta dunque determinare, nominare, descrivere linea per linea, punto per punto?... no! bisogna che il cumulo delle circostanze premendo con rapida successione di sviluppi formi l'azione e la muova e la agiti; e fondamentalmente ci vuole una significazione lirica, ci vuole l'Arte.

L'Arte concretizza eppure ti esalta sopra i singoli fatti concreti; l'Arte investe il caso singolo, ma al caso singolo dà una vita che vale mille vite. È vero, essa non si contenta della psicologia, dell'odio, dell'amore, dell'egoismo, della galanteria così in astratto; essa le astrazioni non le vede nemmeno; essa vede chi odia, chi ama, chi è egoista, chi è galante; essa vede l'individuo e ne conosce la faccia, gli occhi, il corrugar della fronte, il batter del cuore; tutte le determinazioni conosce e della tua vita e della tua casa e perfin dei tuoi vestiti; ma queste determinazioni selige e interpreta e illumina sì da rovesciarle

Digitized by Google

in un'atmosfera comune a tutti noi, sì da far sentire dietro esse un'abitudine, una legge ch'è di tutti, una norma o una fatalità, un'aspirazione o una condanna, qualcosa che per tutti è tenebre o per tutti è luce, il mondo di tutti, l'anima di tutti.

Nella Finzione il caso particolare è sempre il riflesso o l'indizio di avvenimenti più generali; l'esperienza di un personaggio allude a un'esperienza universalmente umana, la verità di una conclusione naufraga in una di quelle eterne e ben note verità che a tutti parlano il medesimo linguaggio. Il poeta precisa, ma a suo modo; il poeta individua, eppure insieme ti dà la poesia dell'indistinto, ti solleva a significati ampi come ampio è il mondo, anche te e tutti i tuoi simili travolgendo ed implicando in quel nodo di fatti che pur non è tuo, in quel caso che sembra così particolare, in quella passione, in quella vita, in quella morte che pur sembra unicamente propria d'un altrui ben designato destino. La vicenda si circoscrive, si accentra, diventa singola inalienabile storia di un singolo, ma intanto essa diffonde un'aureola di luce ch'è tua, e si inalza e ti inalza in una commossa atmosfera dove tutte le singole storie si rivelano storia di tutti, e tu ti senti vicino alle porte del mistero, e insieme t'accorgi di poggiare su fondamenti tanto più saldi quanto più profondi, come se ciascun personaggio portasse in sè, come se tu stesso portassi in te tutt'intera l'umanità (cfr. Cap. VI *f*). Senza la quale umanità, senza la quale atmosfera di commossa comune simpatia che cosa sarebbero la ferocia di Clitemnestra, la furia verginale di Elettra, la pietà di Antigone o la dappocaggine di Rubè o la tenacia di Mastro don Gesualdo?... dei bruti fatti volgari. Il personaggio artistico non ha dunque soltanto realtà più vera e duratura che non noi viventi questa vita mortale, ma ha

Digitized by Google

anche più largo significato spirituale, e il poeta che lo crea non è tanto imitatore quanto prosecutore della natura creatrice.

Il troppo specifico è effimero, è labile. Quanto più trionfa il significato cosmico della poesia tanto più scelta e poca è la determinazione; non c'è bisogno di precisa casistica là dove poeta e ascoltatori si profondano nella valutazione di cose affatto spoglie di equivoci e di incertezze; il sentimento non è matematico, l'idea non è geometrica; e quando tu vuoi sulla piccola scena farmi intravvedere l'universo, quando tu vuoi nell'uomo farmi scorgere gli uomini o negli uomini l'uomo, e in ciò che passa farmi sentire l'eterno, ogni troppa circoscrizione è fuor di luogo: ciò che spazia non si restringe, ciò che accenna lontano e profondo non è legato dalle minuzie che angustiano e affogano ciascun singolo. E nemmeno ciò che è intenso è stemperato, nè ciò che è veloce è pesante, nè ciò che è ardito è flaccido; non c'è troppo scrutinio là dove trionfa la sintesi; se il tuo personaggio io lo miro nelle altezze, l'impeto della passione, la grandezza dell'entusiasmo, l'effervescenza, il delirio, l'apoteosi, la rovina ne fissan già abbastanza l'unica globale forma di eminente terrore, di dirotta pietà, di mortale spavento. È giusto che l'analisi, è giusto che gli accidenti si moltiplichino dove manca l'impeto, l'energia, l'idea; ma nel turbine della Poesia la saetta colpisce ancor prima d'essere notata (cfr. anche Capp. XVIII *a* 4°-6°; XX *a* 3°).

i) Visione e situazione.

La storia è storia, e in quanto tale ha la sua bellezza. Ma se tu esci dal preciso terreno dei fatti e dei fenomeni bruti, se l'avvenimento tu ce lo vuoi rappresentare mediante l'Arte, esso così com'è non basta più: ci vuole

Digitized by Google

una nuova interpretazione, e tua! la quale (a parte l'umanità di cui testè si discorreva) crei qualcosa di concreto, di vivo, di sensibilmente sagomato, di spiritualmente significativo; ci vuole un'architettura ben una e varia, ci vuole insomma la « visione » con quelle leggi di necessità che a suo luogo si studiavano. L'architetto mi fa vedere un palazzo facendomi vedere armonici incontri di linee e di piani (di pietre, cioè, che hanno linee e piani); tu mi devi far vedere la tua creazione mediante armonici incontri di concreti avvenimenti.

Ecco perchè i praticoni insegnano che buon soggetto è quello che porta con sè una « situazione », un « nodo centrale », avvenimenti cioè già fra loro armonicamente scontrantisi. Sarebbe come insegnare che facile disegno è quello che si presenta già abbozzato; la situazione è infatti l'abbozzo o almeno il nòcciolo, il boccio dell'opera d'Arte; essa è appunto quella necessità storica di cui la Finzione ha bisogno; chi la trova ha già più che in germe il fantasma; e così si capisce perchè i praticoni la chiamino anche la « trovata ».

In fin dei conti la situazione, generalmente parlando, è il contrasto ultimo definitivo di due forze opposte, è l'incrocio di due movimenti che vengono a urtarsi per dar la catastrofe. « Egli nella sua giusta vendetta crede di uccidere l'avversario, e invece uccide... »: ponete qualcheduno che sia proprio l'opposto d'avversario e avete fatto l'incrocio. « Caio si presta come mezzano alle libidini di Tizio, e invece s'innamora lui sul serio »; ecco un altro incrocio. O più funebremente: « una donna crede morto l'amante, si avvelena e muore fra le braccia dell'amante vivo e sano il quale per un momento ha dubitato di lei ». E come queste potrei continuare a spippolar situazioni che tutte grammaticalmente si ridurrebbero a due proposizioni congiunte dalle avversative « ma », « però », « in-

Digitized by Google

vece », « sebbene.... tuttavia », e sim.; con quest'altra avvertenza, che una situazione può grammaticalmente progredire in altra situazione mediante dei « quando », dei « se », e sim.: « Quinto accoglie su di sè l'accusa salvando Decimo; ma invece si rovinerebbero tutt'e due se non capitasse che... »; o quasi pirandellianamente: « *A* crede di essere *A*, e invece è *B*, se pure non è *C* ovvero *D* ovvero... ».

In altri drammi la situazione è, dirò così, più statica, qualcuno direbbe più materiale: « Andate! egli vi aspetta »; dice l'un personaggio. « Finalmente! » esclama l'altro; e s'affretta a uscire, ma in sulla soglia cade ucciso da chi appunto lì l'aspettava.

Quelle citate fin qui sono puramente storia di un'avventura; ma ci sono anche situazioni che vorrebbero più precisamente darvi la storia di un carattere: « Crisostomo è nato per vivere quieto e tranquillo e invece gliene capitano più che a Ulisse! »; « Penelope pareva così casta, eppure!... » Ovvero più cerebralmente la storia di un problema astratto: « Chi vincerà? il dovere o la passione? l'amore o l'interesse? »; « Dove comincia e dove finisce l'obbligo morale?... fino a qual punto l'uomo è responsabile dei suoi errori e dei mali che dai suoi errori son prodotti? »; « Ha l'Arte, ovvero la Scienza ovvero la Politica ovvero la finanza ovvero la professione, doveri superiori ai doveri sociali? »; « Non è forse giusto e degno che l'Arte voglia a costo d'ogni sacrificio raggiungere l'eternità della Bellezza? perchè dunque trionfano i diritti dell'umile vita quotidiana i quali l'Arte ha invano conculcati e proprio nei quali avrebbe invece potuto unicamente attuarsi? ». E così ognuno può continuare, pur che sempre ponga il « ma » situativo, o quel « ma » faccia sorgere nella coscenza dello spettatore, pur che sempre ci offra un con-

Digitized by Google

flitto il quale vada risolto, una collisione, direbbe il De Sanctis, un nodo il quale vada slacciato, un'interrogazione non banale cui vada risposto.

Più o meno larvatamente tutto si riduce alla vieta figura dell'agnizione; si cerca A e si trova B, si vorrebbe andare a destra e si riesce a sinistra; ovvero ai contrapposti o rovesciamenti: la gelosia, o l'avarizia, che punisce se stessa; l'amore che trionfa sebbene vilipeso; l'odio che sboccia in amore o che semina rovine inutili; la vendetta o altra diavoleria cercata per strade che dovrebbero incontrarsi e che però non s'incontrano; la stupidità benevolente, la benevolenza stupida, la forza umile, l'umiltà trionfante, ecc.; il malinteso dissipato, il delitto e il *redde rationem;* l'impresa eroica e le esigenze di tutti i giorni, lo slancio generoso e la necessità di vivere; la donna abietta in un'impresa magnanima, il grande uomo in una famiglia abietta, il Genio nelle piccole avvilienti necessità; e poi l'inattesa caduta o l'invano attesa glorificazione, il pericolo schivato, il rischio fatale, la felicità dell'amore o dell'onore o delle sostanze o delle tranquille abitudini e l'avventura che la minaccia; i grandi ideali contrastati o tarpati dalle iniquità altrui o dalla miseria propria, le grandi passioni in urto con le piccine invidie; il cozzo fra passione e ragione, fra scienza e fede, fra individuo e collettività (o famiglia o società o Stato), fra individuo e mondo ambiente; e così continua anche a costo di più o meno ripeterti.

Scriveva già Schopenhauer: « *il vero soggetto della maggior parte delle commedie è la messa in scena del Genio della specie col suo corteggio di interessi, che sono radicalmente opposti al benessere dei personaggi del dramma e minacciano ad ogni istante di distruggerlo* »; e quanta ragione aveva Carlo Gozzi di ridurre a sole trentasei le situazioni drammatiche? Non ho potuto

Digitized by Google

leggere il libro che George Polti ha scritto in proposito; ma se non sono trentasei, quelle situazioni o sono innumerevoli quanto gli stati d'animo degli innumerevoli scrittori, ovvero si riducono a una sola: l'uomo; l'uomo in contrasto con gli avvenimenti esterni che lo circondano, lo premono, l'incalzano e ai quali egli non può sottrarsi e contro i quali lotta e ne resta o vincitore o vinto; l'uomo, nella molteplicità della sua psiche, in contrasto con se stesso fra passione e passione, fra stato d'animo e stato d'animo, fra aspirazione e aspirazione, fra corpo e anima. I grandi tragici greci posero l'uomo di fronte al destino, alle prese con la natura, finito contro infinito; i tragici seriori posero l'uomo alle prese coi suoi simili e colla società civile; i drammaturghi del secolo passato agitarono questioni morali e psicologiche; oggi sembra che il problema tenti spostarsi dal mondo morale al mondo intellettivo, dalla vita affettiva alla vita del pensiero stesso; ai contrasti di sentimenti, di passioni, di interessi, di idee si vorrebbero sostituire o aggiungere i contrasti derivanti dall'introspezione, dal divenire del pensiero e dal suo tormento fra Vita e Rappresentazione, fra la vita cioè che è un continuo variare e la rappresentazione che si indugia in schemi sorpassati: « *fra la spontaneità della corrente vitale che fluisce sorda e oscura nella profondità dell'anima e le coscienti o incoscienti costruzioni e finzioni in cui gli uomini... debbono fatalmente sforzarsi di arginarne il corso* » (cfr. Tilgher, pp. 61, 62, 69 e passim), fra l'« io superficiale » e l'« io interiore », fra la primigenia nudità della vita e i camuffamenti di cui si deve rivestirla, fra il volto e la maschera. Ed ecco il problema della mutua comprensione, il dissidio tra l'essere e il parere, la tragica inconsapevolezza di chi si crede e non è e si dispera di non essere quello che è, ovvero la tragica consapevolezza del marito che

Digitized by Google

conscio riconduce l'amante presso la moglie, o del medico che conscio uccide l'ammalato o ecc., ecc. Si può cader nel grottesco, nell'astratto?... Ogni strada che più sale più burroni rasenta e traversa. In ogni modo non è vero che il teatro del grottesco e il teatro del Pirandello possano far senza di situazioni; anzi è vero che in essi la situazione è quasi sempre nelle più elementari forme di antitesi e di inversione.

l) L'intreccio e l'unità.

La situazione già per se stessa o appena tu l'esamini nelle circostanze di persone, di tempo, di luogo, di causa ed effetto, di antecedente e susseguente, di modo, di compagnia, di derivazione, appena la risolvi in storia agìta insomma, ti suggerisce altre situazioni minori le quali la precedono o la seguono, la preparano o la sciolgono, insieme con essa formando quello che si dice « intreccio » o « trama » o « orditura », cioè la intera storia.

La donna viziosa, turpe, maledetta entra (come? venendo da dove? perchè? in qual momento?) nella famiglia della gente onesta, semplice, santa; è entrata e vien trattenuta (perchè? per opera di chi? vincendo la resistenza di chi?); essa è la peccatrice, è la reproba: ed è venuta nella famiglia di Dio; è misera, è perseguitata: ed è venuta nella famiglia in festa; è errante, è inseguita: e cerca posa e cerca scampo; è contro la tradizione: e turba la cerimonia tradizionale (con quale esito?). Essa chiede rifugio, e il Crocefisso comanda misericordia; ha fame, e il grano è molto; si appressa al focolare, e questo non si spegne; chiede solo la vita, ed ha l'amore. Essa dunque trionfa? ahi! tutt'intorno è esaltazione, contrasto, tragedia; la tradizione, i pregiudizi, la folla, tutto un popolo le è contro; il mondo

Digitized by Google

intero le è contro; che cosa succederà di lei?.. e di chi l'ha amata?... e della famiglia in cui la mala procella l'ha sbattuta?... Succederà il cozzo e la rovina. Ecco la situazione principe, il nodo, l'acme della tragedia.

Ma proprio tutti condanneranno l'intrusa che non è più intrusa, l'impura che non è più impura, l'amore che può forse essere redenzione?... nella tempesta delle cotrastanti forze elementari, nel turbine del dolore, della passione, della superstizione non sarà stato preparato un raggio di sole?... nessun accenno di nuovo diritto ci sarà contro la sanzione del diritto antico? Questa è la chiusa; e fin dal principio del dramma sarà stato presentato e poi via via colorito un personaggio per siffatta situazione finale.

Al dramma vero però queste situazioni secondarie di chiusa importano poco; meno che meno se esse sono una mera continuazione, d'aggiunta; il dramma vero è nell'acme o situazione principale e, come necessario preparamento, nelle situazioni secondarie che all'acme conducono. Sempre e poi sempre ciò che non è necessario è dannoso.

Indubbiamente chi a intessere la sua trama è partito da un'avventura, trova più facile, più determinato, più immutabile canovaccio che non colui il quale è partito dallo studio psicologico di un personaggio o dalla considerazione di una verità astratta; l'avventura, cioè poi la storia, avviene appunto non per capricciose o arbitrarie azioni parallele e divergenti ma per date e ben fisse azioni che si accentrano dalle varie cause sfociando all'unico fatale effetto, come molti affluenti di un fiume al punto dell'unica comune confluenza, come le dita della mano al nodo del palmo. O meglio questa volta, almeno per il romanzo, ricordare le strade che fan capo al quadrivio, e che, prima di là confluire,

Digitized by Google

sono state sentieri e tratturi, sono salite e discese, hanno goduto l'ombra e il sole, la neve dei monti e le nebbie delle valli, hanno visto il campo e la foresta, le partenze e i ritorni, e forse si sono incontrate, intersecate, fuse per qualche tratto e poi ridivise, ed ora tutte definitivamente si appuntano nell'unico spiazzo, ed ognuna sembra più larga, eppure la polvere dell'una si mescola alla polvere dell'altra e le carreggiate fanno groviglio nè più si distinguono, e questo è il ritrovo dei randagi pellegrini e questa è la mèta delle speranze, dei timori, dell'affanno, della gioia di tanto e sì vario cammino.

Chi a intessere la sua trama parte a freddo da una verità astratta, corre il rischio di trovarsi, non che fuori dell'Arte, fuori d'ogni diritta strada; e tanto peggio per lui che dovrà arrapinarsi in tutti i modi nello sconclusionato suo viaggio. Naturalmente non è questo il caso di chi quell'idea astratta la concepisce a un parto colla vicenda concreta dei personaggi; costui però, se mira alla realizzazione scenica di uno stato d'animo, richiede a se stesso ben possente energia fantastica e guai a lui se gli mancherà il coraggio di trattar l'intrigo come il suo fantasma vuole; per tutti, ma peculiarmente per lui la smania delle determinazioni storiche, lo scrupolo della verità documentata, i gusti del pubblico, le abitudini di palcoscenico devono contare per ciò che valgono; osi, crei; egli non può fare a meno d'un intreccio, ma il suo èmpito lirico, la verità scenica dei suoi personaggi, la serrata logica della vicenda, il commosso brivido del pensiero, la magnificenza della fantastica interpretazione possono e devono far a meno di cautele e precauzioni necessarie a sostenere drammi e drammetti sprovvisti affatto d'ogni risonanza cosmica di significato.

O tu scrivi appunto drammi e drammetti?... anche

Digitized by Google

per essi e per il loro intreccio è troppo chiaro che non basteranno episodi sconnessi o superficialmente o artificialmente legati entro una qualsiasi cornice la quale a forza li conglobi. Ciò potrà bastare nei *vaudevilles*, nelle farse, nelle così dette « riviste » sceniche, nei cattivi libretti d'opera, dove la musica o la coreografia grossolanamente suppliscono a quella che in ogni opera d'Arte, grazie all'evidente fatale convergenza, vuole essere sempre salda unità. L'avventura cardinale tua, cioè la tua situazione principe, è già una cosa una; per quanto ne complichi l'intreccio, rimanga una! Certo ci saranno antecedenti, ci saranno fatti e antefatti, ma tutti voluti (e solo essi!) da quel nodo unico e saliente in cui si accentrano; ci saranno moti lirici vari, ma concordanti a formare l'unico moto lirico che là ci trascina; ci saranno anche forse digressioni, avventure minori insomma, ma che esistono in quanto necessarie a quel finale punto di convergenza a cui tendono e in cui si unificano (cfr. Capp. VII *c*; XXI *c*, *e*; XXV *b* 6° *β*).

La storia nasce, s'avviluppa, si svolge, s'accentra, si fissa in disegno con la più ferrea coerenza; quando al romanziere, al drammaturgo brilla in mente una situazione, egli vede già, forse non del tutto formato, ma possibile il suo romanzo, il suo dramma; se non lo vede, lo sente o indovina di là dalla massa dei mille ancora indistinti fantasmi che verso quel primo già vivo fantasma fan turbine e ressa. Ed ecco situazioni sussidiarie, avvenimenti, personaggi, circostanze di luogo e di tempo, dietro il determinarsi ed intensificarsi di un'idea direttrice, a poco a poco vengono fissandosi, richiamandosi, escludendosi, equilibrandosi, coordinandosi, disponendosi a vicenda a formare l'unica necessaria, fatale architettura, cioè il disegno. È possibile, anzi è solito, che a quest'unico definitivo disegno non si

Digitized by Google

arrivi se non per successive creazioni, sostituendo disegno ad altro disegno; ma anche durante siffatta laboriosa gestazione il dramma potenzialmente c'è; questione di maturazione, di superamento, di vittoriosa luce; ma i fatti, le persone, le circostanze, gli elementi mille sono destinati o a cadere come scorie o a combinarsi in un'unica invariabile inconcussa forma: la Bellezza. So che non tutti hanno nè l'ingenita semplicità d'animo nè la genialità nè la generosità nè la pazienza di arrivarvi.

Siffatta «unità» chiamala poi unità di interesse o di ispirazione o di lirica o di stato d'animo o di visione, fa tutt'uno. Io la torno a chiamare «coerenza di disegno»; ed essa sarebbe poi quell' « unità di azione » che insieme coll' « unità di spazio » e « di tempo » formava la classica famosa triade delle antichissime retoriche.

Obbedendo a questa unità o coerenza di disegno posso io fondere due o più storie in una sola storia?... A simili coercizioni generalmente l'Arte si ribella; eppure per alcuni esse sono il metodo. Circa trent'anni fa si insegnava e praticava che nei drammi ci dovevano essere due gruppi di personaggi: caratteri seri e caratteri comici; c'era dunque una storia seria e una storia comica. Il pubblico applaudiva, ed applaudisce anche oggi. Due storie, ma tutt'e due comiche, sono di regola anche oggi introdotte a imbastire operette o commedie amene: la storia del personaggio meno buffo (tenore!) e la storia del personaggio più buffo (comico!); e il tenore ci faccia ridere colla prima donna e il comico ci faccia sghignazzare colla *soubrette*, e l'operetta insegni la modestia alle nuove generazioni!

Più storie, si capisce, vuole anche la così detta commedia di intrigo; invece le altre commedie e il dramma generalmente oggi preferiscono l'intreccio su una sola

Digitized by Google

storia. Per amore dell'unità?... anche; ma forse soprattutto perchè nei drammi a un solo intreccio è più facile sfruttare la situazione, è più facile creare e mantenere la sospensione; e dunque sono più facili a scrivere e a seguire. Nel romanzo invece l'accoppiamento e la fusione di due storie in una torna naturalmente più agevole ed è oggi più solita che sul teatro; ma o si tratta di accoppiamento, ed è difetto troppo banale; o si tratta di vera fusione, e allora le due storie sono state unificate in una sola visione, la quale avrà ben essa il suo fulcro d'appoggio e la sua unità di complessiva armonia.

m) L'intreccio e l'effetto emozionale.

Unità di visione include unità di interesse estetico, il quale purtroppo non coincide sempre con altre specie di più pratici e proficui interessi; perchè sembra che non tutti scrivano per la pura Arte e per il sacro egoismo della propria gioia fantastica; sembra anzi cosa giudicata che un libro o un dramma si compongano per piacere al pubblico, e anche prima che Voltaire dicesse che tutti i generi sono buoni eccetto il noioso, l'emozione era posta come scopo della prosa di fantasia. « Ridere e far ridere! piangere e far piangere! » consigliava in fin dei conti il vecchio Orazio; « Farsi leggere! » agognarono poi tutti i romanzatori; « Farsi applaudire! » agognarono poi tutti i drammatisti; e per arrivare a quello scopo si additava la strada: guadagnarsi prontamente l'attenzione di chi legge o ascolta, e poi far sì che quell'attenzione non solo si mantenga, ma cresca dal principio all'ultima pagina, all'ultima battuta.

Or in che modo si guadagna l'attenzione? in che modo la si fomenta ed aumenta?... Rispondono i pratici: intendendo il romanzo e il dramma come una serie di

Digitized by Google

ben graduate emozioni le quali dal libro o dal palcoscenico si ripercuotano nel lettore o nello spettatore. Questa è la ricetta; e se è troppo lunga, c'è chi ve la riduce in pillola: « da emozione a emozione! ».

Anche il conferenziere, anche il giocoliere sono costretti a ricorrere agli aneddoti, alle barzellette, al cinematografo o al fonografo per non rimanere essi soli e i loro compari a costituire tutta l'assemblea; essi sanno che chiunque appaia in piazza sopra un trespolo per parlare, ottiene calca d'intorno; ma se poi non la sa blandire e avvincere quella calca, quel chiunque può anche rischiare d'essere preso a sassate. Ebbene, lo scrittore, destando emozioni dietro emozioni, evita quelle sassate perchè ha davanti un pubblico attento, e un pubblico attento non ragiona, e voi, da esperti cantambanchi, gli potete vendere la merce che meglio volete. Certo la vendita sarà sempre più facile se la merce è merce corrente, se è roba di gran consumo, se è di gusto del pubblico, e se si presta alla vostra scienza ciarlatanesca. Ecco perchè gli spedienti del letterato mestierante cominciano già nella scelta del tèma, di quel tèma o « soggetto » che altrove (cfr. Cap. XXV *a*) io mi affanno a dire che non va cercato, che deve venire in mente lui da solo, spontaneamente, improvvisamente come una saetta a ciel sereno. Ma le saette a ciel sereno son troppo rare, e l'argomento di un romanzo o di un dramma promette tanto più facili e numerose emozioni quanto più abbondi di possibilità di azione mimica e quanto più recisamente si impernii sopra un ben evidente e forte conflitto di ben evidenti e forti passioni. Dove c'è netto scontro di movimenti nettamente opposti, il romanzo e specialmente il dramma intrecciano e stringono meglio le loro fila, e di lì le scintille dell'emozione sprizzano più insistenti, come da una macchina elettrica.

Digitized by Google

E chi ama la facile pratica, si contenti; e chi fa quattrini di simili cose, vada a caccia dell'argomento, della « trovata », come Nembrod delle fiere; se non sarà artista, sarà professionista; ed è già qualcosa in questi tempi di disoccupazione intellettuale. Interrogato che mestiere fa, risponda che il suo lavoro è di « trovare una situazione da potersi emotivamente preparare e sciogliere mediante minori emotive avventure, le quali, là come a loro fuoco appuntandosi, si intersechino per proporzionarsi, si contrastino per accordarsi, si accordino per fondersi a formare l'intreccio di un romanzo o di un dramma ». Ammetto che non è un mestiere da tutti; e forse è per ciò che, come vedevamo, l'effetto emozionale alcuni lo vanno a cercare nell'eccezionalità del soggetto (cfr. Cap. XVII *f*), nella spettacolosità dell'apparato scenico, nella valentia o nel nome di un attore, nelle lustre della lingua, nell'enfasi declamatoria, nell'esagerazione dei caratteri, nelle stranezze di ogni genere, nella bruta sensualità. Già notammo (cfr. Capp. VII *c*; X *g* 8°) l'abbaglio di coloro i quali, in caccia di effetto, credono di battere buona pesta complicando straordinariamente l'intreccio; leggi certi romanzi delizie del volgo, assisti a certi drammoni, e poi prova a riassumerli; una fatica più che a combinar questo libro! Sì, al lettore piace alle volte smarrirsi e ritrovarsi, proprio come alle volte gli càpita nella sua povera vita fatta di mille fortuiti accidenti; ma a patto che lo smarrirsi non diventi il perdersi senza più raccapezzarsi; chè allora il dolce ansioso patema di sentirsi nuovo fra un dedalo di cose nuove si tramuta subito in smanie e angoscia, o, quello che si merita, in rabbia.

Quanto a te, autore da strapazzo, la fatica è poca; perchè a tagliare tutti i tuoi nodi gordiani introduci il « caso » *deus ex machina*, e te ne lavi le mani. Per Apollo!

Digitized by Google

so bene anch'io che c'è il caso; ma non mi piace che tu ne abusi; anzi, vedi, se tu lo scomodassi in un intreccio semplice, normale, io direi: « oh, càpita! »; se invece, lo ficchi a disviluppare un viluppo indiavolato, io dirò: « poveretto! e come poteva far diverso? ».

Argomenti comuni con intrigo semplicissimo bastarono ai grandi epici da Omero in poi per darci il pathos della più vera Arte; il motivo è che l'intreccio val mille volte meno dell'idea informativa, ed ambedue, idea informativa ed intreccio, valgono quanto vale l'autore. Perchè *César Birotteau*, *Coeur Simple*, *I Malavoglia* sono dei capolavori nonostante trattino umili casi di umilissima gente? e che dovremo dire dei *Promessi Sposi?*... Diremo che, anche ammettendone il nòcciolo ultimo proprio nel mancato matrimonio, sempre maggior meraviglia deriva dall'osservare come la intensa vita spirituale dell'artista elèva spiritualmente la materia: il matrimonio è mancato per la prepotenza di don Rodrigo e la debolezza di don Abbondio; ma poi manca o rischia di mancare un'altra volta per il voto di Lucia; la quale povera Lucia intanto, col suo fuggire a Monza e coll'essere poi rapita, trasporta la narrazione nel concitato dramma di Gertrude e nel ben diversamente concitato ed ampio e magnifico dramma dell'Innominato. Renzo, da parte sua, ci trascina nel pieno tumulto di Milano e per altre vie ci sospinge in acque sempre più mosse, finchè i due protagonisti paiono naufragare entro avvenimenti troppo più grandi di loro, davanti a personaggi troppo più augusti e di significazione troppo più generale. Si è che a quella embrionale concezione di Renzo, Lucia, don Rodrigo e don Abbondio l'autore ha aggiunto ben altro; non aggiunto, ma fuso e rifuso. Alla poca e gretta esperienza dei due contadini brianzoli egli ha commista la più profonda ed intensa sua perso-

Digitized by Google

nale esperienza di peccatore e di ravveduto, di disperante e di credente, di italiano e di cattolico, tutta la sua coscienza insomma, la profonda e complessa sua coscienza di uomo, di pensatore, di poeta; e così il fantasma artistico, di visione in visione, dall'inerte aneddoto è passato a vivida rappresentazione storica, sociale, morale, allargandosi in spire sempre più ascendenti verso maggior cielo, verso maggior luce; e la conversione di un potente, la santità di un prelato, l'intrepidezza di un frate sono esse che dànno la vita a tutta l'opera, sono esse che formano una storia di anime, solo alla quale per degno sfondo si conviene la storia di tutto un secolo; così la tenue vicenda del povero filatore di seta è divenuta il simbolo di tutto un popolo in pena, e l'intimazione della grida secentesca è povera gocciola sperduta e sommersa nell'oceano di verità incomparabilmente più universali e nostre: il mistero da cui veniamo e il mistero a cui andiamo, il bene ed il male, la bontà e la violenza, gli oppressi e gli oppressori, la patria e i barbari, la religione e l'empietà, l'ingiustizia degli uomini e la giustizia di Dio.

Ebbene anche tu, ipotetico mio giovanetto lettore, se sarai artista, se già adesso hai la fortuna di vedere sensibilmente le costruzioni ideali, se già adesso oltre le cose intuisci la verità delle cose, se Iddio ti ha segnata in fronte una ruga e, come un dolce male di desiderio, ti ha messo in petto un ridondare di esultanza, una piena di salutevole effervescenza, e t'ha aggiunto il dono della sincerità, della semplicità, della pazienza, tu l'interesse lo cercherai non nell'argomento, non nella complicazione o nelle stranezze della vicenda che narri, ma in te stesso e nel modo come interpreterai il soggetto che spontaneamente t'ha preso e l'intreccio che « col fren dell'Arte » hai ideato. Il soggetto sarai tu stesso nella tua forza

Digitized by Google

spirituale; e la tua Finzione sarà la storia più alta e più vera; tu l'hai tolta dalla gran vita di tutti, le hai dato le significazioni della tua anima, e nella gran vita di tutti la riverserai, e così parlerai ad ogni anima il suo sogno, anche il sogno che quell'anima aveva e non sapeva; tu parlerai ad ogni cuore il suo segreto, anche il segreto che quel cuore aveva e non conosceva. Il lettore dirà: è vero! e con sorpresa si accorgerà di fremere fremiti nuovi e pur cogniti, di piangere lacrime nuove ma sapide di un'antica salsedine sua, sua. Beato te se ogni lettore dirà: *De me fabula narratur.*

Digitized by Google

CAPITOLO DECIMOTTAVO

La Prosa d'Arte: Persone, Tempi e Luoghi.

a) Personaggi: 1° Personaggi ed azione. – 2° Quali personaggi? – 3° Quanti personaggi? – 4° Personificazioni, maschere, caratteri. – 5° Tipi e simboli. – 6° Situazione ed azione. – 7° Coerenza e tramutamenti. – 8° Altre opportunità di caratterizzare: α) Nomi; β) Difetti; γ) Dialetto, ecc. – *b*) Tempo e luogo: 1° Se non unità, continuità. – 2° Tecnicismo. – 3° Nel romanzo. – 4° Nel dramma.

a) Personaggi:

La storia è agita da personaggi, e tu, fissandoti una tua storia, non hai potuto a meno di fissarne i personaggi in determinati tempi e luoghi, coi loro precisi limiti di necessità.

1° - Personaggi ed azione.

Perchè i personaggi sono il mezzo e il fine dell'azione; questa avviene in quanto quelli si muovono, ha rilievo in quanto quelli hanno rilievo, ha significati speciali o generali in quanto quelli han significati speciali o generali, piace o dispiace, convince o repugna in quanto

Digitized by Google

in essa si dibatte un'anima, anzi anime ed anime, in pena o in letizia, in osanza o in paura, in azione fisica o in azione mentale. Certo all'azione, come vedremo, è dovuta l'efficacia maggiore sul pubblico; ma che cos'è l'azione senza personaggi?... Il pubblico, una volta finito il libro o calato il sipario, non ricorda il romanzo o la commedia se non ricordandone gli eroi, massime quei due o tre che più caratteristicamente tu gli hai presentati. Riduci qualsiasi capolavoro alle più semplici fila del suo intrigo, e ti troverai di fronte a due o pochi più personaggi, ad essi soltanto, coi loro vizi e colle loro virtù, colla loro figura fisica, col loro carattere morale, col loro pensiero; gli avvenimenti non ti sembreranno che dei mezzi per cui quei caratteri han modo di esplicarsi e campeggiare.

2° - Quali personaggi?

Quali personaggi?.. quelli naturalmente che l'azione richiede. L'importanza del tuo protagonista non gli deriva dall'essere egli una più o meno grande figura storica, dall'essere un tipo più o meno eccentrico e stravagante. Abbiam visto che i mestieranti di professione fanno assegnamento anche su cotesti rilievi esteriori; ma il personaggio vive in quanto è nella visione poetica, in quanto la storia che mi narri è fatta per lui e lui per essa. Siamo sempre lì: la storia vale non per se stessa ma per il modo con cui è vista e sentita. Quindi il tragico ha eroi tragici, il comico ha figure comiche, nè c'è da meravigliarsi che il grottesco si arrischi a dar persona a maschere o ad astrazioni o ad ombre o ad animali o a cose inanimate, ed è naturale che il Pirandello, il quale fa la guerra alle esteriori apparenze scelga, « *i suoi personaggi nel comune materiale della vita, il meno eroico, il più consuetudinario*

Digitized by Google

e ordinario possibile: impiegati, professionisti, professori, commercianti, borghesucci. Li sceglie cioè nella classe in cui è più viva la preoccupazione delle regole, delle convenienze, delle forme, delle finzioni, delle apparenze, delle maschere sociali » (Tilgher, p. 134). Sicchè a questo proposito, dopo le pagine precedenti, non v'ha luogo ad altro insegnamento; so tuttavia che gli scaltriti di romanzo e di commedia borghese ti potrebbero suggerire ancora quest'altra accortezza: abbonda in personaggi simpatici! e, in genere, da' loro buona fine; se invece introduci qualche antipatico, questo esista solo per mettere in rilievo gli altri, ed abbia mala sorte; che almeno nel romanzo e nel dramma e nelle films trionfi la giustizia! neppure il Manzoni ebbe il coraggio di assicurarci proprio del tutto sulla finale conversione di Don Rodrigo.

Un personaggio è anche la folla, la quale con la sua speciale psicologia, col suo cieco impeto, col suo tumultuario agire, colle sue furie e colle sue paure, le sue superstizioni, le sue viltà, i suoi eroismi, i suoi slanci generosi, entra efficacemente in cento drammi e in cento romanzi. Un romanzo tutta folla fu tentato da Marcello Fabri con *L'inconnue sur les villes*, nel quale, in fin dei conti, invece di porre in scena singole persone, l'autore fa muovere moltitudini e solo moltitudini: manovra di masse. Vuol dire che i suoi personaggi sono soltanto le moltitudini; con tutti gli svantaggi della non richiesta rinuncia, e con questo solo o quasi solo vantaggio per l'autore: di poter essere paragonato a Catone censorio, il quale scrisse di storia e, al dir di Cornelio: « *bellorum duces non nominavit, sed sine nominibus res notavit* ». Sono i casi particolari quelli che possono acquistare valore e significazione di fatti generali; i fatti generali invece non hanno significato lirico senza una povera anima che li soffra, li

Digitized by Google

goda, li combatta, li subisca. Il senso misterioso e terribile della cieca folla non acquista valore se non nel contrasto di chi non è la folla e tuttavia è nella folla col suo trepido cuore: lui colla sua piccola storia nella gran storia, colla sua piccola guerra nella gran guerra. Da Omero in poi la moltitudine ha la sua parte nella poesia; ma un romanzo di dieci moltitudini non è che un romanzo di dieci similiari unità innominate e non rischiarate dall'urto tra l'uno e i molti, tra il piccolo e il grande, tra la mia conscia tremante passione e l'inconscia turbinosa passione collettiva, tra l'ultimo fante rimasto in piedi a difendere la trincera e la travolgente massa nemica la quale come valanga lo atterra. La pace, la guerra, la rivoluzione devono giungere al lettore traverso il prisma di ben esplorate singole coscienze.

3° - Quanti personaggi?

Quanti personaggi?... Anche qui i tuoi limiti sono nell'azione; tuttavia, come affamati che battono alla porta del ricco, so che gente intrusa tenterà di forzare gl'inflessibili confini del tuo fantasma; so che nei momenti di debolezza spirituale la tentazione ti verrà di far posto a figure le quali nel primordiale genuino concepimento non han diritto di cittadinanza; ma tu sarai forte, e i personaggi del libro o del dramma saranno i soli necessari, vale a dire i meno numerosi possibili. Per ciò dovrai forse rinunciare a qualche ben viva e ben scolpita figura?... se questa è scolpita fuori del tuo marmo, non appartiene ad esso; il tuo romanzo non è un'agglomerazione, non è una rassegna, non è un museo sia pur di squisite rarità; il tuo dramma non vuole aggiunte posticce, non vuole ammennicoli: la Venere di Milo con un fiore nelle chiome o il Farinata fuori del suo cerchio sesto non sarebbero che dei pupazzetti.

Digitized by Google

Chi introduce ad agire gente superflua non la introduce certo per motivi artistici. E allora perchè la introduce? forse per quella solita contaminazione di scaltrimento professionale?... Si ingannerebbe anche da questo lato; fanno maggior effetto e si ricordano meglio le produzioni con pochi eroi, pochi e ben differenti fra loro. La folla è d'impaccio, se non è tenuta nella penombra di folla anonima, come mezzo o sfondo. Chi leggendo *I Malavoglia* non s'è sentito come un po' annebbiato da quello stuolo di uomini e di donne che tutti e tutte pretendono muoversi e farsi notare nell'angusta scena del villaggio siciliano?... Oh quanti nomi! e questo è peggio, che a quasi ciascun nome corrisponde un soprannome e alle volte non uno soltanto; chi più si raccapezza?... Invece Mastro don Gesualdo è splendidamente significato e significante, e tuttavia lascia posto perchè nel non troppo vasto orizzonte si delineino le non molte altre figure le quali tutte in lui e per lui convergono nell'atto stesso che s'individuano. Nel dramma teatrale poi le « comparse », i « generici » superflui non solo annebbiano, deviano, intralciano, ma rovinano addirittura. Quando un fantoccio o un mascherone ha poco che vedere nell'intreccio, quando esso appare soltanto una o due volte in iscena, guarda un po' se non puoi mandarlo a perdere; forse che non si possa supplirlo col dialogo? Ma almeno guàrdati dal credere di rimediare alla sua disadattaggine facendolo a bella posta ritornare più volte; aggraverebbe l'ingombro! Se proprio non riesci a farne a meno e tuttavia ti necessita una sola volta, venga introdotto una sola volta; e così sia nella tua vita per le persone disutili e impaccevoli! esse van trattate come il buon drammaturgo tratta i servi, i camerieri, le guardie e simili necessari imbarazzi: siano nel minor numero possibile, appaiano il minimo possibile, parlino il minimo possibile.

Digitized by Google

In ogni modo, qualunque sia il numero dei personaggi, risaltino ben chiare le relazioni di parentela, di affari, di avvenimenti le quali li legano fra loro. A proposito di *Prime piogge* di Enrico Pea il Romagnoli (e se n'intende, a quanto pare!) ha tutte le ragioni di domandarsi che razza di genealogia voglia essere cotesta: « *Il Rabbino, capo di casa; Dèlila, moglie del Rabbino; Sara, sorella del Rabbino; Azaria, figlio di primo letto di Sara; Il signor Ghersom, presidente della comunità israelitica di Salonicco e cognato di Sara, ossia fratello del secondo marito* (*ex rabbino, anch'esso morto*) *di Sara, alla qual Sara egli è anche fidanzato, sebbene sia l'amante di Dèlila...!* ».

4° - Personificazioni, maschere, caratteri.

Dunque solo i personaggi necessari; e sian ben diversi e tuttavia in chiare relazioni fra loro; insomma siano ben vivi! Quando saranno ben vivi? Artisticamente in un caso solo, il solito (giacchè l'Arte è difficile, ma appunto perchè non è complessa!): i personaggi saranno ben vivi quando saranno quello che devono essere, cioè intonati alla visione. E sono poi essi stessi la visione! Invece l'andazzo del romanzo, della commedia e della critica corrente è quello di considerare come legge generale una legge accettabilissima in cento singoli casi e inaccettabilissima in altrettanti casi, la legge cioè che « ben vivi siano i personaggi quando appaiano ben determinati: tanto più vivi quanto più, allontanandosi dalla vuota astrazione, si concretizzino in un dato singolo, nominato, conosciuto individuo ».

Ti riassumo cose note: la Giustizia, la Virtù, l'Angelo, il Demonio che nei Misteri e nelle Sacre Rappresentazioni deliziarono i popoli medievali di tutta Europa,

Digitized by Google

erano astrazioni, indici di virtù o di vizi, di forze brute o di forze morali; erano espressioni generiche, erano personificazioni.

Il soldato millantatore, l'avaro, il figlio dissoluto dei comici latini, l'Arlecchino, il Pantalone, la Colombina del seicento e del settecento erano degli esemplari, erano dei modelli di quel dato speciale complesso di difetti e di virtù, di attitudini e disattitudini, erano espressioni specifiche, erano *personae* nel vecchio senso latino, erano maschere.

Il Cardinal Federigo, il Conte Zio, il Padre Cristoforo, l'Innominato sono uomini vivi, espressioni individuali, sono persone nel senso italiano moderno, sono caratteri.

La personificazione semplifica e unifica per comprendere tutti; la maschera fissa poche salienti ed evidenti particolarità per comprendere parecchi; il carattere scende alle particolarità, ai connotati che contraddistinguono essere da essere per isolarlo quest'essere, che sia lui e soltanto lui, corpo e anima, quel corpo, quell'anima, quel nome, quel cognome, quella paternità.

Tra la personificazione che è vaga e il carattere che è ben preciso sta la maschera, come tra la sintesi e l'analisi sta la grossolana valutazione specifica, come fra il bisogno di credere e il bisogno di capire sta la pigra contentatura del press'a poco. La maschera non è esatta, ma è facile a intendersi: aggruppa molti individui riferendosi al ristretto numero delle notazioni più comuni; non è profonda, ma è facilmente disegnabile; è unilaterale, ma interessa moltissimi; di qui la sua divulgazione e la sua fortuna fra gli autori e fra le masse. Lo scrittore mediocre, in genere, e il professionista non creano caratteri, creano maschere, ovvero creano caratteri assai vicini alle maschere, e la loro produzione è trasparente sì, ma

Digitized by Google

come acqua poco profonda. Maschere sono i personaggi del melodramma, della commedia musicale, della farsa, dell'operetta e anche di tanti drammi e di tanti romanzi che ci vengono innanzi coi loro soliti padri nobili, servi balordi o viceversa furbi, mercanti, notai, magistrati, giovani amorosi e l'immancabile tipo ameno, più le rispettive suocere borbottone, le madri gelose, le figliole ingenue, le donnine di mondo.

Il carattere invece scopre di ciascun individuo il lato personale, rivela quelle qualità che appunto si dicono caratteristiche, non ammette gruppi di uomini in tutto simili, scruta e differenzia, fissa il signor Quaranta diverso dal signor Trenta proprio per i suoi tratti forse meno avvertiti ma più individuali, più intimamente suoi. Sembra dote precisamente dell'artista, direbbe il D'Annunzio, « *l'arte di scegliere e d'incidere tra i lineamenti innumerevoli delle nature umane quelli che esprimono il carattere, che indicano la più rilevata o profonda parte dei sentimenti e degli abiti, quelli che appariscono i soli necessari a stampare un'effige che non somigli ad alcun'altra* » (in *Vita di Cola*, X); e più in là: « *nei ritratti noi dunque cerchiamo con avidità e gustiamo con gioia tra i segni della vita particolare quelli che più appaiono dissimiglianti dai comuni, quelli che non concernono se non la singola persona, quelli che di un capitano di un poeta di un mercante fanno sotto il sole un uomo unico nel genere suo* ».

C'è tuttavia un'osservazione da fare. Sì, l'artista incide la sua figura coi tratti e le stigmate che le sono più individualmente proprie; ma siccome l'artista le sue figure le sceglie fra uomini, anzi fra gli uomini più ricchi di umanità, avviene che quelle stigmate le quali sembrano individuali di Otello, di Francesca, di Federigo, sono stigmate nostre, o potrebbero essere nostre. Non

Digitized by Google

importa che Otello sia nero o che Tersite sia deforme mentre tu sei latte e rosa come Medoro o asciutto e diritto come Don Chisciotte; il nero Otello e lo scrignuto Tersite sono in te in ben altro più profondo significato. Del resto anche nella determinazione puramente somatica l'Arte, come sempre, selige ed interpreta ben diversamente che la storia (cfr. Cap. XVII *h*) e nonchè l'eccezione non ama nemmeno la troppo rara singolarità (cfr. Cap. XVII *f*), sì che tanto grande quanta meritata lode è quella che Renato Simoni fa delle *Cose viste* di Ugo Ojetti: « *C'è, nei suoi ritratti, il fisico e il morale; anzi il morale rappresentato efficacemente dal fisico; e i particolari che Tantalo preferisce son non i più bizzarri ed eccezionali; ma quelli che riconducono un uomo che, in qualche modo, per un'ora, o per il valore dell'opera sua si distingue e si isola dagli altri, alla legge comune, alle abitudini di tutti. Nel Sovrano, nel condottiero, nel ministro, nello scrittore, nell'artista, nell'attore, in Cadorna, in Bissolati, in Marradi, in Fortuny, in Marcel Proust, in Tommaso Salvini, in Emilio Zago, in Petrolini, egli cerca l'umanità, il modellarsi entro la loro originalità della nostra verità umilissima; li distingue dagli altri cercando appunto ciò che agli altri più dovrebbe farli rassomigliare; volti che potrebbero appartenere a tutti, e, per un segno energico, somigliano a un solo* ».

Per arrivare a ciò l'artista deve studiare il suo personaggio, deve conoscerne a fondo e sentimenti e pensieri e virtù e vizi e debolezze ed energie e propositi e mancamenti, sentirne e far sentire l'indole e il temperamento, la salute morale e la salute fisica, i moti dell'animo e le fattezze del corpo. Inconsciamente il grande autore fa della fisiologia e della psicologia; quando crea i grandi caratteri e le grandi opere, egli guarda profondo

Digitized by Google

e minuto, e trova tutto minuto, tutto profondo, tutto complicato. Ben è vero che per lui fisiologia e psicologia sono intuizione, e l'Arte lavora con lui e per lui, sì che la più sicura presentazione del più complicato carattere al lettore e allo spettatore sembra risultare dai più semplici mezzi. Si è che nelle tenebre e nelle complicazioni spirituali del personaggio il poeta ha guardato con l'occhio dell'Arte e, pur conoscendo il suo eroe in tutte le più minute particolarità, anzi appunto perchè così intimamente lo conosce, sa coglierne la caratteristica più significativa, quei pochi tratti che da soli bastano a tutto rappresentarlo. Se quei tratti risultano proprio i più differenzianti e tuttavia i più umani, i più drammatici, i più singolarmente toccanti e, adesso che l'artista ce li ha fatti vedere, anche forse i più palesi, ciò è appunto dovuto all'occhio d'Arte con cui il poeta ha penetrato la sua materia e al segno d'Arte con cui la impronta.

5° - Tipi e simboli.

Il pubblico trova evidente ciò che l'artista fa evidente, e così succede che adesso quei tratti particolari del singolo il pubblico più o meno li riscontra anche in altre persone, e di queste fa una categoria; dal « carattere » esso, generalizzando, torna alla maschera; da Perpetua viene a tutte o a quasi tutte le serve dei preti, per tutte le quali essa Perpetua allora assurge a t i p o. Così Jago fa da tipo per tutti i traditori, Otello per tutti i gelosi, don Basilio per tutti gli impostori; la più netta individuazione dice tutta la specie, il più singolo concreto basta anche per l'astratto, il personaggio ch'è tuo serve agli altri come « tipo ». Tu, supponiamo, hai tolto il tuo personaggio dal vero scoprendo in lui e nobilitando

Digitized by Google

nella nuova verità lirica ciò che era più suo, ciò che adesso gli riconoscono tutti ma che prima della tua rivelazione notavano ben pochi e solo superficialmente; tu non hai aggiunto, ma hai messo in luce; non hai aggiunto, anzi hai tolto; il tuo personaggio tu l'hai spogliato di tutto ciò che lo rendeva pedestremente banale e di tutto ciò che viceversa lo rendeva eccezionalmente anormale; ecco perchè adesso egli ci appare singolo in tanti singoli, quasi si immergesse in un concepimento filosofico, quasi egli fosse la sintesi di tanti altri suoi simili; la sintesi, cioè il « tipo ».

Quando poi il personaggio, sia che sorga dalla storia sia che venga dalla tradizione e dalla leggenda sia che balzi dalla fantasia del poeta, riesce in modo eminentemente significativo e probativo a riassumere in sè qualcuna delle passioni o delle aspirazioni fondamentali dell'anima umana, Beatrice o Amleto, Ofelia o Margherita, allora non solo dal carattere si è rivenuti al tipo e dall'individuo alla categoria, ma coll'eterno ritorno dei circoli che si chiudono, dell'anno, delle stagioni e dei giorni che terminano per ricominciare, dalla categoria ci siamo riallargati all'universalità, dal « tipo » siamo riascesi a quella personificazione la quale chiamiamo s i m b o l o. Il poeta, grave dell'esperienza umana, aveva profondamente vissuta la sua creatura fantasticamente fatta di carne, ossa e spirito come noi; l'aveva vissuta fino ad arrivare al fondo dell'umanità di lei, a quel fondo che essa ha a comune con noi; e là il poeta ha attinto a ciò che è eternamente vero ed eternamente nostro; e di là risalendo ha portato a noi un raggio di quella nostra eternità, ha a noi portato la parola che vale per tutti e per sempre. Senza tener calcolo di ciò che è passeggero e convenzionale, senza perdersi in troppe determinazioni corporali, egli si è attenuto soprattutto alle più possenti

Digitized by Google

fra le determinazioni d'indole spirituale e così al suo fantasma ha data una significazione che è di noi tutti, e insieme l'ha stagliato nella più logica e nuda e gagliarda ed eterna fantastica concretezza.

Alcuni critici idolatri della così detta caratterizzazione si lamentano che la natura tutta filosofica di certi drammi moderni, la ricerca di significati generali, l'intesa chiara ed accettata che sotto quel personaggio si vuol rappresentare non quel tale uomo ma l'uomo, sembrino oggi riportare il nostro teatro dal carattere alla maschera, dalla maschera alla personificazione. Il vero è che la caratterizzazione deve essere intonata al fantasma, e anch'essa il suo destino l'ha già inappellabilmente segnato nel primordiale concepimento. Certe note somatiche possono piacere nel Boccaccio; ma chi per la Beatrice dantesca desidera connotati più precisi di quelli che il Poeta, intento a tutt'altro, ci diede? Non posso intendere un carattere se non legato alla significazione del personaggio; se questa significazione è generale, anzi universale, come volete che il carattere le contraddica? Prendete un personaggio qualsiasi delle commedie di Rosso San Secondo, ovvero del Chiarelli, del Cavacchioli, di Fausto Maria Martini, ovvero ancora del Pirandello, un personaggio insomma che voglia presentarsi come simbolo, grottesco, pensiero; il suo carattere è di essere tanto indeterminato da poter contenere quanto più simbolo può, quanto più grottesco può, quanto più pensiero può. È ancora carattere?... Naturalmente: è quel carattere che quella visione richiede.

Il carattere non sta nelle particolarità fisiche e psichiche; sta nella tonalità e corrispondenza di parte a tutto. Una marionetta in un teatro di marionette è in carattere; una proiezione liricosimbolica in un dramma simbolico o di pensiero è in carattere. Chi in Cassandra

Digitized by Google

invasa dal nume ricerca le fattezze e l'adattabilità di Lillina?... Pirandello non caratterizza come Sabatino Lopez nè come Nicodemi? ci mancherebbe altro! Lopez e Niccodemi intendono il carattere come la loro visione scenica comanda; Pirandello intende il carattere come la sua visione scenica comanda; sono tutt'e tre dei caratterizzatori. Pur che siano conseguenti, pur che stiano in tono, che altro avete da domandare? L'errore è di quelli che vogliono fare insieme cronaca e anagogia, documentazione e simbolo, tradizionalismo ed Arte.

6° - Situazione ed azione.

Pur troppo la buona tradizione dell'Arte eroica nella quale il personaggio era foggiato, animato, esaltato dall'esaltamento unico lirico dell'ispirazione primordiale, sembra troppo spesso smarrita; la così detta « caratterizzazione », la cura cioè del ritratto, è una delle oziose manie di tanti nostri romanzieri diligenti enumeratori di note somatiche e psichiche non sempre abilmente sparse qua e là nel vario succedersi dei vari episodi. Più fortunati i drammaturghi, a cui la necessità stessa del teatro non permette di descrivermi il naso di Cleopatra o il cece di Cicerone o l'ernia del Re Sole, nè di farmi la diagnosi delle psicopatie di Nerone.

Come dunque si caratterizza?... vigorosamente creando personaggio e azione insieme, ad un parto. Nel primo vigoroso impulso creativo è già il tono, è già tutta la misura e la fortuna di ciascuna vibrazione dell'intera opera; dalla profondità ed intensità del sentimento originario deriva la profondità e l'intensità di ciascun posteriore risultato. Nella liricità della situazione c'è la liricità dei caratteri; concepiscilo e situalo bene il tuo eroe, ed egli avrà vita da sè, agirà da sè. Nato in te e di te,

Digitized by Google

ora il tuo eroe te lo vedi davanti più visibile che non le piante del tuo giardino, che non i tuoi stessi figliuoli carnali; esso anzi occupa te; tu pensi, tu ti muovi con esso. Ed esso vuole altri compagni, e tu vivi la loro vita; a uno a uno li vivi, e poi tutti insieme nel loro cozzo, nella loro tragedia, nella loro commedia, nella loro farsa, nel loro, nel tuo dramma. Nella vana lotta contro il fato, nel conflitto di virtù con tirannide, di dovere con opposto dovere, di passione con opposta passione, nel travaglio dell'introspezione il tuo personaggio resisterà, lotterà, si infrangerà teco; impigliato nelle più diverse vicende della comune esistenza, egli rovinerà teco verso la salvezza o verso la rovina, verso l'onore o verso l'infamia, verso la riputazione o verso il ridicolo; si piegherà, si ribellerà, tenterà sfuggire, precipiterà nel suo destino; frivolo e gaudente, egli nobiliterà dell'espressione sua la frivolezza stessa, se pure quel gaudio egli non è destinato a spegnerlo nelle amare delusioni della vita mondana; ma sempre più nuda e visibile del corpo egli nelle parole, nei gesti, nei movimenti, nei sentimenti, nei pensieri mostrerà l'anima colle sue torture e colle sue gioie, colle sue estasi e colle sue prostrazioni.

Così, creato di te stesso, così, vissuto e rivissuto, inquadrato e serrato negli eventi propri ed altrui, con quell'animo, con quella fisonomia spirituale, morale, corporale, il personaggio ha il suo fato; egli non può agire che in un solo modo: conseguentemente a se stesso ed a quegli eventi. Agisca dunque! L'autore taccia ed il personaggio agisca! agendo produrrà ben lui la sua avventura e quel tanto d'altrui avventura che esigono le ineluttabili necessità di quel lembo di vita; egli, pensando, movendosi, determinerà se stesso e sarà determinato e farà determinare gli altri; uscirà dal caos

Digitized by Google

e dalle brume, si staccherà dai rimanenti uomini, sarà lui preciso nella sua precisa essenza.

Il necessario agire dei personaggi importa automaticamente una selezione nel materiale tecnico fantastico: ciò che va bene segue e si connatura con colui che è in azione, ciò che è superfluo cade nel vuoto. Agiscano, agiscano dunque i tuoi personaggi! più che farli parlare, falli agire (cfr. Cap. XXI *a*); e se invece di azione fisica si tratta di azione mentale, questa si materii di quella, ed io, più che udire le parole delle loro discussioni, li veda loro i tuoi eroi fremere, dubitare, arrovellarsi, io indovini e condivida il turbamento e la tempesta della loro coscenza; il movimento di idee sia per loro e per me movimento di nervi, di sangue, di respiro. Soprattutto parla poco tu! risparmiaci, deh, la noia delle esplanazioni e dei commenti i quali possono essere suppliti dal muoversi di persone e di cose. Se poi sei scrittore di drammi, sii parco e laconico nelle didascalìe; riducile al solo ufficio di indicare esclusivamente ciò che dal dialogo e dall'azione non può trasparire. Quando non mirino ad artificiosamente influenzare il lettore, per chi sono fatte quelle didascalìe?... evidentemente per l'attore; ma il drammaturgo che affida anche in piccola parte la caratterizzazione alla prestanza dell'attore, è un povero drammaturgo. Similmente il romanziere che è costretto a troppe descrizioni somatiche e psicologiche, è un povero romanziere, quando non sia anche un povero perdigiorno. L'azione e il dialogo dovrebbero bastare a qualsiasi caratterizzazione. Quando Tizio agisce e parla, rivela se stesso e può rivelarmi almeno un poco anche Sempronio se di costui o con costui egli discorre; reciprocamente Sempronio mi svela chi è lui e chi è Tizio. Tu mi hai avvicinato, mi hai parlato per la prima volta l'altro giorno, ed io ho conosciuto te come tu hai

Digitized by Google

conosciuto me; se ci si ritroverà, ci si conoscerà anche meglio. Ma intanto tu mi hai discorso di un tuo rivale ed io, anche se non ti credo troppo, ecco ho cominciato a sapere qualcosa di quel tuo caro contendente; se adesso venisse lui a intrattenermi di te, forse vi conoscerei più a fondo tutti e due.

Ma certo, invece di sentirvi parlare, meglio varrebbe il vedervi agire; l'azione insegna di più e più veracemente che non la parola di chi rivela sè o di chi rivela altrui. Già l'aspetto esteriore, già il modo di camminare, di presentarsi, di gestire, di comportarsi dicono qualcosa: chi si precipita è un impetuoso; chi pesa le uova è un avaro anche se lui si crede il contrario; chi si guarda e riguarda nello specchio è un futile, chi piange è un afflitto. Insomma falli vivere i tuoi personaggi, falli vivere davanti al lettore o allo spettatore, falli fremere, falli ridere, falli amare, falli odiare, falli godere, falli patire, falli andare e venire; essi non sono già i commentatori, ma sono la preda delle loro emozioni.

7° - Coerenza e tramutamenti.

Il personaggio per la trama e la trama per il personaggio: indisunibili! compenetrati! Chi si prefigge a freddo una situazione e a freddo in essa vuol ficcare un « carattere » tolto da altro luogo, è un disgraziato. Nemico di se stesso è quel malavveduto il quale nella elaborazione della sua opera pretende di svolgere separatamente personaggi ed azione. Ma come è ciò possibile? tu puoi pensare ai personaggi quando già essi sono nel loro intrigo, nella loro battaglia; soltanto là essi son loro, con la dovuta personalità, circoscritti e circoscriventi, pazienti ed agenti. In odio a tutto il Parnaso è poi il maldestro il quale pone in bocca ai personaggi

Digitized by Google

non ciò che la loro coerenza vorrebbe ma ciò che vuole lui autore.

La legge che governa i caratteri è la legge generale della visione, cioè la logicità; essi possono essere soliti od insoliti, còlti dal vero o del tutto immaginari; ciò può importar forse per altre contingenze (cfr. Capp. XVII *f;* XX *b*), ma quello che importa sempre e poi sempre è che essi siano coerenti nella generale coerenza dell'intera Finzione, da un capitolo all'altro, dal principio alla fine del lavoro.

Coerenza non vuol dire immutabilità; nè fa bisogno, come pare intendere il Tilgher, di « *portare la scure del dubbio alle radici stesse della realtà* » per ammettere molteplicità di vita interiore, correnti spirituali allato o sotto altre correnti spirituali, trasmutabilità di stati d'animo e di carattere. Da quanti secoli si disse che noi siamo trasmutabili in tutte guise?...

Intanto il carattere di un personaggio non è obbligatoriamente qualcosa di semplice, di omogeneo, di monocorde; può essere e generalmente è qualcosa di complesso, di tendenze contro tendenze, di passioni sopra passioni; ne siano esempi il Filippo, l'Agamennone, la Mirra, il Saul, cioè appunto le più convincenti creature fantastiche dell'Alfieri.

Tanto meno il carattere di una persona è qualcosa di costantemente fisso come le impronte digitali. No; perchè quella determinazione che noi chiamiamo il carattere, è la risultante di fatti più spirituali che corporei, fatti nascosti nelle loro radici, sì che la costanza di un carattere, cioè la sua coerenza, sembra sovente qualcosa di ben tragicamente contraddittorio. Sembra, dico; ma non è; e il segreto motivo si nasconde nella profondità della coscienza, nelle buie involuzioni della psiche; nè forse noi supponiamo nemmeno ciò che il pacifico no-

Digitized by Google

stro vicino di casa farà domani sotto il colpo di improvvisa sciagura, ciò che il nostro amico politico, il quale pare un colosso dell'azione e del volere, farà diman l'altro di fronte a un immeritato disonore. Di qui la tragedia, di qui la commedia ed anche la farsa eterna della vita; eterne e sempre varie e spesso inaspettate, ma, lo ricordi l'artista!, non mai illogiche. Se Lorenzaccio, disadatto e fannullone, potrà un bel giorno parere un Bruto, dai fondi meandri del suo spirito, dalle contingenze della sua storia devono scaturire le leggi giustificatrici di quella vera o apparente trasformazione. « Ma egli ha cambiato! si è altrimenti persuaso! » Sì; però colla sua coerenza! L'Innominato convertito è ancora l'Innominato; non è il padre Cristoforo, un convertito di altra razza. L'inviso tiranno dell'atto primo finisce a essere clemente e a commuoverti di dolcezza avanti il cader del sipario?... oh, devono essere successe cose tali, e tu, autore, fin dal principio e poi per tutto il dramma quel tiranno me lo devi aver presentato in tali modi che anch'io adesso con lui mi senta tutto tenerezza e bontà.

Un'osservazione: la molteplicità delle cause trasformatrici di un carattere vale meno che la natura, l'impeto, la violenza, la persuasione di una sola causa predominante; e ciò specie per il teatro, dove si richiede un impeto raccolto, una motivazione chiara, un'unità di velocissima, logica convergenza. Quando poi non si tratti tanto di avvenimenti quanto di introspezione, allora la logicità e l'impeto lirico del dramma devono essere tali da bastare a legittimare i bruschi colpi d'ala, gli arditi soprassalti psicologici, i repentini balzi, i celeri trapassi da uno stato di coscienza a un altro stato di coscienza. Nell'atmosfera di miracolo capisco benissimo San Paolo fulmineamente colpito dalla grazia sulla via di Damasco,

Digitized by Google

nell'esaltazione pànica e in quella data prospettiva scenica capisco le violente trasmutazioni di alcuni personaggi pirandelliani; nel piano e lento proseggiare di *I vivi e i morti* non mi sembra che proprio tutta la mia convinzione accompagni il protagonista: nonostante le trecento e più pagine che precedono, è proprio persuasiva quella sua spiccia crisi finale?... è proprio di lui quel pronto, e disinvolto confidarsi in capitolo decimo con la sopravvenuta avventuriera?... e quella Doretta chi la riteneva capace e adatta alle faccende più o meno rischiose di capitolo nove e seguenti?... o dov'è la logica preparazione? Ma di questo a suo luogo (cfr. Cap. XXI).

8° - Altre opportunità di caratterizzare:

α) Nomi.

Lo scrupolo e il gusto della coerente determinazione arriva fino a soppesare il valore, l'etimo, il suono dei nomi propri da fissarsi ai singoli personaggi. Che se non a tutti gli artisti torna il ghiribizzo di far sonar le campane come si dice facesse il Boiardo quando finalmente riusciva a condegnamente battezzare qualcuno dei famosi suoi cristiani ed infedeli, tutti sanno la virtù dei nomi e dei nomignoli; e senza ricordare ciò che il Dumas dice del suo Alfonso, e senza rifare la storia dei natalizi cui l'Arte fu pronuba, da Beatrice celestiale a Rubé disaggradevole ma incisivo, chi può oggi pensare una Manon che non si chiami Manon, un Tignola che non si chiami Tignola, una Mimì che non si chiami Mimì?... Quando tu a p. 232 di *I vivi e i morti* finalmente capisci perchè il Borgese ha voluto chiamare Eliseo il suo protagonista, non ti senti forse cadere un po' il dispetto d'aver incontrato e quel nome ed altri come So-

Digitized by Google

fronia e Susanna?... Eliseo in bocca alla madre si addolcisce in Elìo; sì, perchè l'affetto familiare cambia o modifica i nomi delle persone più amate, e in quel nuovo suono, in quel nuovo accento, in quell'ètimo, in quel diminutivo scopre e gode non so quale ricordo di fattezze fisiche, di latenti imprecise notazioni spirituali. Che direbbero i futuri pronipoti se il maggiore nostro poeta di oggi si chiamasse proprio Rapagnetta e non col fatidico nome dell'annunziazione?... Potrebbero fare delle sottili indagini sulla virtù dei contrasti, grazie alla quale virtù certi augusti e sonori nomi sono talora dalla satira affibbiati a chi proprio ne farebbe senza.

Viceversa l'Innominato rimane splendidamente innominato, e « un cittadino » dei vecchi drammi rimane nobilmente un cittadino qualsiasi, e la loro ragione trovano quegli interlocutori che a buon proposito si introducono in scena per « Primo vecchio », « Secondo vecchio », « Un passante », « Un altro passante », « La signora dalla volpe azzurra », ecc. L'indistinto ha la sua ragione; nominarli sarebbe proiettare luce là dove sta bene la penombra, e, alle volte, sarebbe aumentare inutilmente il numero dei personaggi davvero attivi nel dramma nostro.

Quel che si dice delle persone vale anche per i luoghi, per le cose; perchè un certo paese dove nessuno è stato si chiama proprio Bengodi?... e perchè la barca dei Malavoglia si chiama Provvidenza?

β) Difetti.

Come il nomignolo, come il soprannome servono quasi d'etichetta (pur che in una finzione non siano troppi ad offuscarsi a vicenda; cfr. *a* 3° di questo capitolo), così uno speciale difetto segna e si fa ricordare; ma per non cadere in quelle eccezioni di cui ti discorrevo poc'anzi,

Digitized by Google

tu non abuserai nè di storpi nè di gobbi nè di nani nè di balbuzienti nè di scemi nè di folli. Ce ne sono anche troppi nel mondo? un motivo di più per non aggiungerne altri; che l'eccezione non soffochi la regola! Il vero è che il folle, lo scemo, il malato, il buffone, lo stordito, e così pure il fanciullo, l'ingenua, la sfrontata possono, oltre il resto, fare e dire ciò che altri non farebbe nè direbbe; la legittima indiscrezione dei personaggi giova mirabilmente all'artista. I difetti possono essere anche in funzione di contrasto; ed eccoti allora Riccardo III, anima violenta e cinica, tutta intelligenza e azione, in un corpo deforme, scarnito, contraffatto: tristo e contorto albero del male, che ha le radici nel sangue e la chioma nei delitti, sotto i quali cadrà nell'espiazione finale.

γ) Dialetto, ecc.

Il dialetto?... anch'esso può individuare e insieme conferire al color locale; ma dal Fogazzaro (volevo dire da Aristofane, da Plauto, dal Ruzzante!) in qua se n'è abusato. E così pure dei gerghi e anche delle parlate straniere; e così pure dei tic, delle speciali abitudini, degli speciali intercalari; sono arte o mezzucci? tutto sta nel buon senso di chi ne vuol fare motivo poetico.

b) Tempo e Luogo:

Unità di azione o di interesse o di visione ecco ciò che importa. Invece nella teoria e nella pratica contestato e contestabile appare veramente il rispetto all'unità di luogo e di tempo, quando naturalmente anche siffatte unità non siano congenite nella creazione fantastica. È la visione che sempre impera; unità e soluzione di spazio o di tempo sono connaturate in essa in una stretta

Digitized by Google

coerenza storica e geografica, la quale è poi tutt'uno con la coerenza generale dell'intera rappresentazione.

1° - Se non unità, continuità.

Se la materiale unità cronologica e corografica può, massime in un romanzo, mancare, non manca però mai una logica continuità, la quale non consiste solo nell'esclusione di contraddizioni e di inverosimiglianze, ma specialmente consiste nell'abilità di far sentire il passare del tempo, di darci il desiderio e l'appagamento del trasmigrare da paese a paese, l'abilità insomma di farci vivere le lontananze nel mondo, le lontananze negli anni: la furia dei viaggi, la desolazione delle aspettanze, il rumore degli arrivi, la melanconia delle partenze, le stagioni ed i giorni, le albe e i tramonti, le peregrinazioni e le soste nel raccoglimento di casa nostra, nel frastuono delle città straniere, nell'intima raccolta coscenza di ciò che si acquista, di ciò che si lascia, di ciò che si ritrova ahimè come in peggio! ovvero, voglia Iddio, come migliorato! dopo le ore tumultuose, dopo le ore tranquille, dopo le terribili ore del vuoto tedio! L'uomo nel tempo e nello spazio di fronte ad uomini e cose; l'uomo nel tempo e nello spazio di fronte al suo destino o ad un destino più vasto e pauroso: vicende che s'incalzano, speranze che invece fioriscono troppo tarde, odii che scoppiano improvvisi, lunghe guerre cui seguono paci che sembrano ancora più laboriose e lente, popoli invasori e popoli nomadi, un uomo nomade, un'anima nomade e sola e inquieta e senza mai posa per spiagge e monti, nelle primavere e negli inverni della vita. E la vita passa: fortune che sorgono, fortune che cadono, famiglie che variano: un padre, una madre, un amante, un derelitto; esistenze che si rinnovano, esistenze che si spezzano, esperienze

Digitized by Google

che si formano, giovinezze che divengono maturanze, una volontà contro tutte le cose e contro tutti gli eventi; ma ecco l'esule domanda l'ultimo ricordo della patria, e chi muore invoca l'ultimo raggio di sole, e la religione e l'ideale gli chiudono gli occhi versandogli nell'anima il balsamo d'una lontana ricordanza, mentre a quegli occhi chiusi la Fede apre i siparii di un'alba più dolce e più vasta. Così passa la vita, la storia; e la saga nazionale si profonda nei tempi e dai tempi viene a noi la leggenda del paese: il lampadoforo che cade consegna la fiaccola al lampadoforo che la raccoglie in corsa verso altre mète, verso l'eterno avvenire; le generazioni incalzano le generazioni, i popoli incalzano i popoli in teorie di anàbasi e catàbasi, d'ingressi e di èsodi, procella ed azzurro dall'uno all'altro confine, flusso e riflusso, mareggiata e bonaccia dall'una all'altra non visibile sponda dell'oceano dei secoli.

Come il pittore mediante la prospettiva aerea riesce a far percepire le varie distanze tra figura e figura, tra oggetto ed oggetto, così il romanziere coi vari toni della sua narrativa ti deve far sentire le lontananze e le vicinanze nel tempo e nello spazio. È troppo comodo (e qualche grande scrittore lo può fare una volta, due volte), è troppo comodo l'avvertire scusso scusso: « *Eran passati cinque anni* »; « *Trasportiamoci a cento miglia* »; tu mi devi dare il senso del cambiamento sì che questo mi sembri naturale, voluto dai fatti, com'è voluta la sera dopo la lunga giornata, com'è voluta la valle fra monte e monte. La sera viene e tu non sai dire quando è cominciata; tu sei sceso nella valle e non ti meravigli di trovarvi l'ombra: così doveva essere, ecco tutto.

Riapro il romanzo che ho finito di leggere ieri: quant'anni dura l'azione?... nel turbinìo degli avvenimenti par di smarrire la nozione del tempo; la ressa delle

Digitized by Google

grandi città, la confusione dei ritrovi di divertimento, l'affrettarsi del desiderio, della passione, della vicenda, il mutare e rimutare di cose e di uomini qui prolungano e infittiscono le giornate, là accorciano gli anni. E gli spazi?... sembrano divorati dalla furia delle automobili, dei treni espressi, dei transatlantici... Eppure c'è un po' di calma sui transatlantici; e allora si contano i giorni, le ore: i giorni sempre uguali, le ore sempre uguali, lente, con un che di desolato; come in campagna, come nella classica campagna di Eugénie Grandet. Chi non la ricorda?... l'esempio è classico; là il Balzac fa il vuoto prima per poi far sentire di più la piena degli eventi che seguono; ed eccoti la casa, eccoti i campi, il paese, la vita di quella casa, di quei campi, di quel paese, la storia di quegli uomini. Oh laggiù, in quella casa, in quei campi, fra quegli uomini, il tempo non conta; tutti i giorni sono sempre stati uguali; tutti i giorni sono e saranno ancora uguali; gli anni si succedono agli anni monotonamente; il presente è come il passato; e il futuro sarà come il presente. Laggiù Eugenia può ben aspettare anni e anni; di che li riempie l'artista quegli anni?... di loro stessi, della loro stessa monotonia, la quale, appunto perchè mai non varia, fa a meno di ogni storia. Le solite vicende son tutta una vicenda sempre pari, stagnante; stagnano gli uomini e le cose, è giusto che stagnino anche il tempo e la storia. La paziente acquiescenza di chi là abita il lettore l'ha già fatta sua. Ma quando le cose si muovono, quando gli eventi si agitano, quando la vita è vita, allora per l'avventura di Eugenia bastano i pochi giorni o le poche settimane della prima visita di Carlo, e l'episodio di un mese o poco più prende nel libro tutto quello spazio che esso episodio prende come importanza nella vita della protagonista. Viene forse un po' troppo tardi il colpo di vento che

Digitized by Google

commove quella sonnolenta tranquillità?... Apri allora i nostri classici, vedi *I Promessi Sposi*, vedi *Mastro don Gesualdo*.

2° - Tecnicismo.

Non è colpa del tutto mia se le citazioni sono sempre quelle; la colpa è dei troppi nostri autori che non hanno scoperto il troppo facile e vieto segreto: luoghi e tempi devono essere concepiti a un parto con tutta la visione; allora con questa essi si aiuteranno e si coloriranno a vicenda; essi saranno proprio come dei personaggi. Tornando dunque ai due nostri grandi prosatori del secolo passato, prova a pensare *I Promessi Sposi* fuori del seicento: non ci riuscirai; e perchè la *Cavalleria Rusticana* e *La Lupa*, drammi di gente umile e ingenuamente devota, scoppiano proprio nei giorni sacri alla passione di Cristo?

Purtroppo invece la tecnica prende spesso la mano all'Arte e le determinazioni di luogo e di tempo possono stoltamente parere così estrinseche che certi scrittori prima trovano la favola, poi nella geografia di questo vasto globo terracqueo e nella millenaria storia di questa vecchia umanità vanno a cercare dove corograficamente e cronologicamente collocare l'azione. *Paucis mutatis*, quel luogo può essere Siena come Bisanzio, quel tempo può essere il Medioevo o la prima Olimpiade. Vuol dire che lì tutto o quasi tutto è adattamento, didascalie e chiose, coreografia e scenografia, orpello insomma, pur di ottenere il così detto « color locale ». Mutate quell'orpello e si muterà quel colore locale, ma la Finzione varrà quanto prima, cioè poco o nulla; e così a un dramma d'argomento cinese dell'intrepido Forzano il critico può commentare: « *Questa pare una lunga storia e invece è assai breve, e*

Digitized by Google

soprattutto non ha nulla di particolarmente cinese, come nulla di cinese avevano le così dette commedie in color mandarino dell'abate Pietro Chiari ».

Così c'è il romanziere che di sano voluto proposito converte i suoi personaggi in tanti commessi viaggiatori da un treno all'altro, da un piroscafo all'altro; c'è chi non li vede se non nelle alcove, e c'è chi li fa finir tutti a Milano. C'è chi fa dell' « avventura geografica » e chi dei propri personaggi medesimi non si interessa se non in quanto questi servano di pretesto ai suoi sfoghi lirici personali; c'è chi descrive e descrive, e... A proposito di descrizione, beati anche qui i drammaturghi i quali non hanno nè tempo nè modo di farmi nè della corografia nè della cronologia. È vero che il D'Annunzio si rivendica nelle chiose e didascalie; ma fortunatamente non ha fatto scuola. Di siffatta materia fu già detto; piuttosto, fra drammaturghi, volendo far nomi, cedo la parola a chi più di me se ne intende. Il D'Annunzio colloca i suoi personaggi: « *in ambienti ove le forze che ruggono in essi posson darsi più libero gioco: in tempi arcaici e primitivi e ferini o, meglio ancora, in tempi di decadenza e di sfacelo* » (Tilgher, p. 94). Il Pirandello « *li colloca negli ambienti più banali e piccolo-borghesi che si possano immaginare* » (p. 134); e se ne vedeva il motivo in principio di questo stesso capitolo. Il Chiarella va invece a cercare « *ambienti eleganti (musica, balli, feste) ov'è più facile nascondere l'assenza di umanità e di vita e dissimulare la frammentarietà e l'inorganicità della commedia* » (p. 120); « *ambienti i più anonimi, i più impersonali, i più astratti possibili* » (p. 151) va invece a scovare l'autore di *Marionette che passione!*, mentre Sem Benelli colloca i suoi eroi « *in ambienti immaginari o pseudostorici, dove, attraverso la nebbia dell'irrealtà, essi risaltino di statura e di tono, sì da apparire forze elementari e primigenie dello spirito* » (p. 104). E, dacchè sto

Digitized by Google

saccheggiando il bel libro del Tilgher, ha che fare coi tempi e coi luoghi anche la tecnica dei simbolisti, il cui procedimento « *è sempre lo stesso, e consiste nel fare il vuoto intorno ad alcuni personaggi collocati in ambienti indeterminati e vaghi, ai quali l'imprecisione dei motivi e l'oscurità dei trapassi conferisce qualcosa di primitivo e, insieme, di definitivo, fuori del tempo e della storia* » (p. 261).

3° - **Nel romanzo.**

In ogni modo, vuoi movimento?... dammi scena spaziosa e tempo che fugge. Vuoi invece quiete?... lascia che io conosca a parte a parte, minutamente, questa stanza, questa fattoria, questo villaggio e così mi addomestichi con le lente consuetudinarie vicende di questa gente tranquilla. Il romanzo è padrone dei tempi e dei luoghi; si allarga nella storia e nella geografia a pieno suo piacimento; nè disdegna la rettilinea successione cronologica dal passato al presente, anno dopo anno, giorno dopo giorno, così come piacque al Verga; certi romanzi personali, quelli poi fatti a mo' d'epistolario o di diario o di memorie, che cos'altro sono se non delle cronache? Altri romanzi invece possono preferire di balzare *ex abrupto* nel bel mezzo dell'azione per poi rifarsi a narrare gli antefatti: un personaggio la prima volta che lo incontrate è già maturo, forse vecchio, ma poche pagine più in là voi nè conoscerete anche la gioventù e l'infanzia.

Il tempo domina e dà il nome alla cronaca; è invece schiavo del romanzo, il quale non tanto narra una serie di fatti quanto esprime nodi di situazioni. Voglia o non voglia esso sommuovere la regolare successione dei giorni e degli anni, questi anni e questi giorni non ottengono tutti da esso e per esso la medesima luce; pochi rifulgono vicini o distanti come in una costellazione, molti traspari-

Digitized by Google

scono appena come la via lattea, altri sono addirittura nel buio. La donna adultera non poteva passare così repentinamente dal marito all'amante nè le conseguenze del suo fallo potevano formare abbastanza grave catena se questa fosse stata subito recisa; l'azione dunque non doveva precipitare nel tempo, aveva bisogno di anni. Eppure il romanzo vuol anche correre veloce, senza inutili riempitivi nè sovrapposizioni nè diversioni; i personaggi non sono seguìti giorno per giorno, ma ci appaiono in scene ora vicine ora lontane nel tempo; l'azione è còlta e rappresentata nei punti in cui essa o sta preparandosi o si tronca o si riallaccia o ribollendo fermenta: essa procede sempre insomma; e sempre le fila della trama vanno serrandosi nella convergenza delle figure e degli episodi che prima parevano digressioni e digressioni poi non appaiono, delle descrizioni che parevano pennellate estrose e poi invece risultano i più suggestivi elementi del pathos. I mesi, gli anni dell'arresto dell'azione sono taciuti, ovvero sono in penombra, visti di scorcio, traversati con una sola frase. Rileggete *Anna Karenina* e *Madame Bovary*.

Qualcosa di simile accade circa lo spazio; ci sono pianure ed oceani corsi ed attraversati in poche righe o sottintesi addirittura: c'è invece il cafarnaum del farmacista descritto con abile minuzia, e nel cafarnaum un vaso, e sopra il vaso la sua copertura. Perchè il lettore è indotto a indugiarsi in quel luogo, su quell'oggetto?... l'ultimo balenar del dramma te lo dirà. E c'è un fiume che torna e ritorna quasi capitolo per capitolo; perchè? E altrove c'è un fiore che è a siepe dinanzi la casa, che è a cespi sotto le finestre, che è a mazzi nella sala; perchè?

I più degli scrittori però amano variare; non tutti i romanzi sono un *Viaggio nella mia stanza* o *La Car-*

Digitized by Google

rozza di tutti; quelli che davvero si leggono d'un fiato richiedono molto fiato a correr da luogo a luogo; qui è un paesaggio di monti, laggiù il mare eternamente sonoro, qui la campagna di Lombardia, là le colline di Fiesole; e poi valli e poi laghi e poi fiumi correnti giù verso l'ignota foce; in questo modo i lettori si scontrano con gente di costumi diversi, e la pace del villaggio alpino fa contrasto col tumulto della città, e i lunghi viaggi transoceanici ti mescono con la turba cosmopolita, ti fermano alle città degli amori, del lusso, dei commerci, delle guerre, delle religioni, ti mettono a tu per tu con uomini e donne di ogni casta, di ogni indole, di ogni razza, di ogni santità, di ogni depravazione, dànno alla tua tavolozza tutti i colori dell'oriente e dell'occidente e alla tua fantasia le ali di tutti i venti; e il tuo andare somiglia alla sospesa speranza, alla suggestione, all'incanto di un esploratore di tutta la vita. Il semplice lettore si illude di viaggiare anche lui, di entrare anche lui una volta tanto nelle dorate sale di San Sebastiano, di arrivare anche lui alla Mecca; e il più sovente non ha fatto che traversare un cinematografo o percorrere un deserto. Tu, futuro romanziere d'Italia, saprai vedere e dire, tacere e sorvolare, fermarti ed insistere, non calcolando sull'ingenuità del lettore, ma obbedendo all'innata tua sincerità.

4° - Nel dramma.

Il dramma ha ben altri impacci rapporto al tempo e al luogo. Intanto, per non discorrerti della difficoltà di far conoscere tempo e cose dell'antefatto (cfr. Cap. XIX *d*), le vicende che succedono sul palcoscenico devono essere forzatamente in ordine cronologico, da quest'istante all'istante successivo, cronistoria che si attua, che « di-

Digitized by Google

viene ». Circa lo spazio poi, se il drammaturgo vuol mutar di luogo, in genere non lo può fare se non col chiudere un atto e principiarne uno nuovo. L'uso dei « quadri » dentro uno stesso atto, il far calare la cortina e poi farla risollevare sopra uno scenario diverso può non sempre piacere, e in ogni modo rappresenta sempre una convenzione di più da aggiungersi al già abbastanza macchinoso armamentario teatrale; senza dire che ogni mutar di scenario importa tempo, lavoro, arredi, spese sul palcoscenico e spesso impazienza in platea: tutte cose vilissime in Arte, non nella pratica.

Ma un altro problema si presenta ben più arduo per il drammaturgo: la correlazione fra la durata dello spettacolo teatrale e la durata dell'azione, fra tempo reale della rappresentazione e tempo supposto dell'avventura rappresentata, fra le due ore al massimo in cui agiscono gli attori e i giorni, i mesi, gli anni in cui agiscono i personaggi della Finzione. Il romanziere si distende a suo agio, riporta sè al passato e il passato a sè in facili e plurime retrospezioni, così come in facili trapassi ti porta da un luogo all'altro. Sul palcoscenico invece tutto è attuale, tutto è presente, tutto è particolare, tutto è rettilineo. Quale tempo, quale spazio hanno i personaggi per agire? non hanno che venti minuti moltiplicati per il numero dei pochi atti, e circa dieci metri quadrati moltiplicati i radi cambiamenti di scena; di qui per il dramma la necessità di essere veloce e fitto, di qui la cura di respingere ogni benchè minima inutile aggiunta o deviazione. Il dramma si libera di ogni soverchio per potersi vieppiù affrettare, chè il pubblico diventa ogni giorno più impaziente di far presto e di andarsene; ma tuttavia un carattere non si matura in un mese, un giovane non diventa vecchio in un anno, da una passione non si passa all'altra così precipitosamente:

Digitized by Google

le vicende fuori di teatro maturano adagio, troppo adagio e anche troppo sparsamente in confronto di quel poco tempo in quel poco e fisso spazio del palcoscenico. Per fortuna la visione teatrale ha già il nostro consenso di rapidità; e, pur che le leggi logiche non vacillino, noi siamo ben felici che essa, traversando i tempi come su un treno direttissimo traversiamo lo spazio, precipiti da evento a evento, balzi da stato d'animo a stato d'animo. L'incalzante e vertiginoso succedersi di scene tali che l'una domanda l'altra e tutte sono finite in una finita architettura, il dialogo mosso, rotto, serrato, la fittezza e varietà delle cose viste, udite, supposte, colte a volo, tutto ci persuade che il tempo passa. Se poi c'è il fascino dell'Arte o il soprassalto d'un pensiero o solo il patetico o solo la smemorata comicità, chi pensa più al tempo?

A meno che l'inabile autore non l'avverta! «*È passata un'ora e Stanislao non torna!*» era la battuta dell'attore; ma il pubblico rise, perchè il sipario si era appena alzato e Stanislao era appena partito. A sipario alzato o il tempo di cui discorrono i personaggi corrisponde press'a poco al tempo effettivamente trascorso sull'orologio del frontone, ovvero l'autore ne dia l'illusione, ovvero lo faccia dimenticare. Nell'opera di musica tornano opportuni anche i cori, i balli, le sinfonie, ecc.; nel tuo dramma Stanislao tarda a tornare?... in primo luogo non c'è bisogno che tu precisi il tempo della sua tardanza; in secondo luogo, se non vuoi per disperato far calare e poi rialzare la cortina, fa' capitar qui una scena la quale conceda il tempo perchè egli ricompaia, ovvero introduci una o due scene anche brevi ma così dense di varie emozioni o così forti di una sola emozione da dare all'uditorio l'impressione d'intensa pienezza, di lunga durata, tali da sviarlo cento miglia lontano da considerazioni cronometriche. E non potevi fare a meno

Digitized by Google

di mandarlo così lontano il tuo Stanislao?... o non sai che da un pezzetto in qua il telegrafo, il telefono, l'automobile, l'ascensore come per altro verso la stenografia, il dictafono sono una vera manna per voialtri drammisti?... Telefono e dictafono nella tecnica del palcoscenico valgono ben più che dieci interlocutori: costano poco all'impresario, sopprimono le distanze al drammaturgo, abbreviano miracolosamente i tempi e moltiplicano i personaggi. A quando la radiotelefonia?

Tra un atto e un altro, come si può cambiare di scenario e luogo, così si può supporre che passi tutto il tempo che vuoi: giorni, mesi, anni; il pubblico sa di essere a teatro, e con un po' di musica, alle volte con un monologo, l'impresario o il capocomico pensano loro a far crescere quella persuasione e a far maggiormente perdere il senso critico cronologico; cosa che mal si potrebbe fare in mezzo a un atto. Giova anche il metodo contrario, ed oggi sugli annunci murali e specialmente nei programmi che si distribuiscono nella sala ciascun uditore preventivamente è avvertito dei tempi e dei luoghi dell'azione e delle loro eventuali discontinuità. Le precauzioni non sono mai troppe!

Digitized by Google

CAPITOLO DECIMONONO

La Prosa d'Arte: Parola e Azione; Maniere, Movenze, Modi, Forme.

a) La parola e la determinazione storica. — *b*) La narrazione e la descrizione nel romanzo e nel dramma. — *c*) Forma diretta ed indiretta nel romanzo e nel dramma. — *d*) L'antefatto nel romanzo e nel dramma. — *e*) Il dialogo nel dramma e nel romanzo. — *f*) Il soliloquio; l' « a parte ».

a) La parola e la determinazione storica.

La storia vista, subìta, vissuta da noi personalmente ci dà delle impressioni via via sempre diverse; altro genere di svariate impressioni ci dà quando la vediamo finta e rappresentata sul palcoscenico; e ancora in altra maniera ci impressiona quando la leggiamo finta e narrata in un romanzo: impressione diversa ad ogni rappresentazione, impressione diversa ad ogni lettura. A ciascuna impressione può seguire la sua espressione estetica: infinite espressioni dunque non paragonabili e graduabili fra loro, giacchè, se sono estetiche, sono nel loro genere perfette tutte a una a una. Ma parlando all'ingrosso, si suol dire che « il teatro fa più effetto ». Potrebbe darsi; e quando si dà, uno dei più precisi fat-

Digitized by Google

tori di quel presunto o non presunto maggiore effetto è, come abbiam veduto, la mimica. Aggiungiamo però che, empiricamente e per solo scopo d'analisi ammessa una gara fra la parola e la mimica come mezzi espressivi, la parola rimane e rimarrà sempre il più efficace mezzo delle manifestazioni dell'anima umana; sì alle volte (cfr. Cap. XII *f* 1°) la mimica può supplire la parola parlata; ma questa può, e nel romanzo sempre deve, in tutto e per tutto supplire quella.

La parola, la sola, la nuda parola attinge senza aiuto nessuno alle più alte vette dell'Arte e fa vedere, fa subire, dà la sensazione di storia tangibile ed attuale; essa dice tutto a tutti (cfr. Cap. XII *f* 2°), essa tocca in tutti i più riposti anfratti emotivi le anime a cui giunge, e le alletta, le avvolge, le scuote, le tiene in quiete ed in agitazione, ricorda e predice, vola e si arresta, nasce, si moltiplica, rimane quanto più sola tanto più vasta, quanto più nuda tanto più eterna (cfr. Cap. XII *h*). La mimica nasce e muore, la storia stessa avviene e passa; ma la parola è l'idea fissata in luce che non tramonta, la parola è la storia attuata per sempre: la storia, che essa determina nei tempi e luoghi (cfr. Capp. XVIII *b*; VIII *h* 3°), nei personaggi (cfr. Cap. XVIII *a*), nell'azione (cfr. Cap. XVII *g-m*) conferendo a tempi, luoghi, personaggi, azione la precisa loro stabilità nei vividi particolari, nelle vivide circostanze, nel colore e nel ritmo, nelle reciproche relazioni di causa ed effetto, di precedente e di susseguente. Perchè la parola non soltanto è la storia, ma è l'unica storia. La realtà che t'arriva per mezzo del dramma scenico non è offerta a te tanto dall'autore quanto dall'attore: il drammaturgo ha bisogno di essere aiutato dall'istrione, a rischio che costui l'aiuti a suo modo. Il romanziere invece ti offre l'azione che vuole lui, non accetta interpreti: c'è un patto di definitiva e genuina chiarezza tra te e il suo genio.

Digitized by Google

E ancora: la parola è tutta la storia, compresa quella degli animali, delle piante, dei sassi, per i quali non esistono nè palcoscenici nè attori condegni. Così il romanzo, senza bisogno d'altro che della parola, rifà il mondo e lo eterna, aggiungendovi tutte le più riposte significazioni spirituali; ovvero, se crede meglio, a furia di determinare e concretizzare il fatto o la cosa ti dà la realtà vissuta, ti dà la vita comune. È la vita comune interpretata dall'autore?... tanto meglio, dacchè egli riesce a travolgerti seco in una medesima significazione.

Se Marino Moretti si ferma a minuziosamente descrivere una stanza o gli utensili di una cucina, non credere che ciò faccia per smania di mostrarsi intenditore; l'inconscio suo intuito lo conduce a esser minuto per dar tutta intera l'espressione sua, per illuderti del tutto. Se Tizio ti fa della politica o Caio della morale o se invece ti discorrono di donne e di amori, lo fan forse per uscire dalla letteratura, certo per entrar nella vita, nella vita tua o in quella di colui che ti vive al fianco.

Questa determinazione per cui romanzo e dramma vogliono apparire veri, storici, esatti di una loro speciale esattezza fantastica (cfr. Cap. XVII *g*, *h*) è ottenuta con tutte le varietà di maniere, di forme, di modi, di movenze studiate nel capitolo ottavo: tutte varietà espressive, le quali, specialmente nel romanzo, si susseguono, s'intrecciano, si fondono, narrazione con descrizione, dialogo con monologo, forma diretta con forma indiretta, movenze espositive con movenze emotive.

b) **La narrazione e la descrizione nel romanzo e nel dramma.**

Il romanzo domina tutte le movenze, nessuna ne sprezza, nessuna ne predilige; esso è vario come una sinfonia nella quale tempi e tonalità si succedono e si accor-

Digitized by Google

dano, e vari strumenti, onda sonora con onda sonora, si cercano l'un l'altro, e il piano, il pianissimo, il forte si alternano e mescono a formare della varietà una sola unità. Prenda esso la maniera seria o giocosa o satirica, ovvero narri o descriva, vuoi in discorso diretto vuoi in discorso indiretto, vuoi in forma distesa vuoi in forma dialogica, introduca la lettera o la versificazione, ovvero al tutto o alle parti dia movenza più o meno espositiva od emotiva, il romanzo, in confronto del dramma, ha più spazio, ha più luce, sale e scende, s'agita e s'acquieta a miglior suo agio.

Già il dramma stesso, anche in rapporto all'azione fisica, invece di portartela sul palcoscenico ha sovente bisogno di fartela vedere per riflesso narrando e descrivendo; nè sempre gli occorre di descrivere e narrare fatti lontani; può il dramma riferirti anche un'azione attuale, contemporanea a ciò che succede sul palcoscenico. Vedi per esempio la scena terz'ultima del terzo atto di *Scampolo*; l'ingegnere è ansioso che Franca se ne vada. Egli la vede finalmente uscire; è uscita, ma lui teme ancora che ella si penta e ritorni. Per assicurarsi, si affaccia alla finestra, e la vede in strada, e di riflesso la fa vedere a noi nelle sue varie operazioni: « *si ferma, ... chiama una carrozza*, ecc. ». In questo modo l'azione di Franca, azione che ci avrebbe forse lasciati indifferenti, giungendo a noi traverso le trepidazioni dell'ingegnere c'interessa doppiamente: per lei e per lui.

Siffatto metodo non può certo estendersi a tutto il dramma; la narrazione distesa, la descrizione spicciola sul palcoscenico sembrano più spesso ripieghi, zeppe ed artifici. Invece nel romanzo l'una e l'altra assurgono a ben diversa importanza e spaziano ben più largamente; e la narrazione qui può foggiarsi a rapido sommario là può distendersi ampia, qui procede serrata là si rifà al-

Digitized by Google

l'antefatto, qui si spezza là si riallaccia, in un punto è sottintesa, in un altro è rincalzata, qua è dialogata là è in forma epistolare, in un luogo è episodio lepido più oltre è racconto lagrimoso, ora è discorsiva, ora è emotiva, ora è parola dell'autore, ora è coscienza del personaggio, ora è cronaca lenta, ora è dramma precipitoso; e dalla cronaca al dramma, dalla lentezza alla precipitazione o viceversa dalla sintesi all'analisi, per mille toni minori e maggiori nasce, parte, ritorna, si abbassa, sorge, si adagia, si svolge; e quando sembra poltrire è preparamento di un effetto nascosto, e quando sembra abbia toccato l'apice spicca il volo verso più alto culmine.

Anche la descrizione a sua volta ora è presentata direttamente dall'autore, ora invece è presentata qual'è sentita dal personaggio, quale i fatti narrati la vogliono; talora è dialogata, più spesso è in forma distesa, qui è per inciso come di straforo, là è a mo' di commento, e sempre incarna cose e persone coi tempi, coi luoghi, col movimento, e spinge avanti l'azione e le dà il senso della concretezza e il sigillo della verità: verità fantastica prodotta con determinazioni tolte generalmente dal mondo fisico. Un monte, una casa, una persona risultano di parti ben reali, materiali, inanimate; e le cose inanimate non possono mentire! e quando tu vedi sotto la penna dello scrittore scaturire un particolare tanto vero, tanto comune che proprio non ne facevi caso, quando vedi in risalto quel particolare che è proprio il caratteristico e che tuttavia forse a te sarebbe sfuggito, tu sei preso, anzi sorpreso, e ti affidi, e credi. Così fai tua un'interpretazione altrui, nè forse ti accorgi di quanto l'autore ha aggiunto a quelle linee, a quei colori, a quei profumi, a quella tattilità, forse non ti accorgi che alle cose inanimate ha infuso l'anima sua; tu credi, accetti e godi.

Digitized by Google

In questo modo la cosa inanimata, un fiore, una distesa di campi, prende anima sotto la penna dello scrittore, e il bruto avvenimento di cronaca può farsi grave di profondi significati, perchè chi descrive un fiore o i particolari di un delitto li ricrea lui colla sua anima; così che quello che il poeta fa per il personaggio creandone un carattere, un tipo, un simbolo, egli può far anche per le cose e per gli avvenimenti; vedendo quelle e questi con occhio d'Arte nelle latenti loro significazioni, li può esaltare a significati non più singoli ma generali; ne fa dei simboli.

Nel dramma la descrizione, costretta a essere inserta nel corrente dialogo, sta anche a minor agio della narrazione; ma nel romanzo tu puoi trovare che, mentre alcuni autori, come lo Zuccoli, toccano e passano nè mai si ferman di proposito a descrivere, altri invece, come Marino Moretti, si fermano ad ogni tratto ed indugiano ed insistono. Ci sono dei romanzi in cui tutto è movenza emotiva, tutto è concitazione, tutto è dramma; ce ne sono altri invece in cui le tirate descrittive e narrative dilungate nelle più calme movenze espositive somigliano deserti troppo vasti e troppo aridi fra le poche oasi della poesia. Oggi sembrano troppo minuti perfino *I Promessi Sposi*; e anche Balzac con quel suo riprender le cose proprio *ab ovo*, con quel suo andare innanzi lento, largo, diffuso, lascia pensare che un po' più di fretta, un po' più di riservatezza, di economia, di scorcio forse non guasterebbe. Tu imparerai l'arte del sacrificare le determinazioni inutili, imparerai l'arte di opportunamente lavorare di sommario, di obliqua luce, di accorta insinuazione; meglio che il presentare circostanza dopo circostanza vale sovente la suggestione di ciò che si lascia indovinare al lettore (cfr. Capp. VII *c*; XXI *b*, *c*, *e*, *l*); qui basta una pennellata, là una parentesi, più oltre è di troppo anche un semplice accenno.

Digitized by Google

c) **Forma diretta ed indiretta nel romanzo e nel dramma.**

Questo capitolo si riversa tutto nel capitolo ottavo, dove anche si discutevano i così detti vantaggi della forma diretta, la quale è per eccellenza la forma della Finzione scenica; ma chi ti proibisce di fare tutto un romanzo in prima e seconda persona quanto un dramma? La terza persona, proprio come alla ribalta, entrerà quando chi parla, parla d'altri che del suo interlocutore; e rieccoti alle Memorie, ai Diari, alle Lettere. Il Papini nel suo *Un uomo finito*, egregiamente dirà « *io* » « *io* », « *noi* » « *noi* »; il Da Verona egregiamente introdurrà il folle amico a narrar *La mia vita in un raggio di sole*, il Sainte Beuve stenderà *Volupté* in forma di un'unica lunghissima lettera, il Verga in *Storia di una Capinera* coordinerà invece ad unità tutta una serie di lettere. Ma nessun obbligo ha il romanziere di far del proprio libro una sola autobiografia o una sola lettera o un solo epistolario o un solo diario, o, come nel dramma, un solo dialogo; premono al romanziere l'introspezione (cfr. Cap. XX *a* 3°) e la drammaticità, ma anche gli preme l'intreccio, e soprattutto gli preme che introspezione, drammaticità, intreccio si graduino e si colorino come esige la visione; egli vuole essere lui nel libro colla sua visione, vuol dirigere lui le fila, lui narratore, lui descrittore, lui dispositore, lui creatore, lui mille volte libero nella libera varietà delle mille movenze. La drammaticità, il rilievo importano in quanto siano al loro posto, in quanto non naufraghino entro una sempre eguale esasperante continuità di eccitazione; ci sono i chiari e gli scuri in un quadro, di vari toni quelli e questi, e tutti insieme armonizzanti in una sola immagine; ciò che nell'immagine è sfondo o penombra non è affatto meno importante o meno artistico di ciò ch'è viva luce; quella luce è creata da quelle penombre.

Digitized by Google

E il romanziere crea la sua luce a forza di penombre; egli sovrabbonda di movenze espositive perchè al momento giusto abbia effetto la movenza emotiva; egli sovrabbonda di discorso indiretto non solo per varietà o comodità, ma per lasciar posto ad effetti drammatici che al drammaturgo non sono permessi nè dal tempo nè dall'azione fisica. Sì, anche il drammaturgo può mescolare discorso diretto e discorso indiretto; ma con quanta minore libertà ed agiatezza! egli è obbligato a sostenere in dialogo i suoi personaggi, e in dialogo serrato, veloce, tutto predisposto, tutto combinato dietro cautele e previsioni; e intanto il tempo passa, l'azione precipita, ed egli deve dialogizzare dialogizzare. Ma l'azione vale più che non il dialogo, e la scena vuole l'azione, l'impaziente pubblico vuole l'azione; e allora l'autore deve contar le parole dei propri personaggi subordinando quelle e questi alla tirannia dell'azione. Mentre invece il romanziere la sua azione la signoreggia lui, le voglie del pubblico, del suo quieto individuale pubblico, egli ha modo, tempo e spazio di mansuefarle a poco a poco e dominarle; egli non si fa schiavo che della visione, e questa allarga e distende, scorcia e intensifica, dilunga e interrompe come essa comanda; e per ciò fare, per esprimere tutte anche le più sottili variazioni di colore, di musicalità, di tattilità, di odorabilità, egli ha in suo dominio tutta la gamma delle movenze e sottomovenze, delle tonalità e delle subtonalità, da re e signore coll'inconscio e libero intuito dell'Arte alternando, permiscendo, fondendo in sùbite e sempre diverse e sempre convergenti creazioni gli elementi mille, le vibrazioni tutte destinate a formare l'unica grande vibrazione: l'opera d'Arte.

Digitized by Google

d) L'antefatto nel romanzo e nel dramma.

Quando si dice che nel dramma teatrale l'azione domina e costringe il dialogo, non si discorre solo dell'azione contemporanea alle parole; anzi l'azione che più dà impiccio al drammaturgo è quasi sempre quella che si suppone già successa avanti il primo alzar di sipario, quella cioè che si suol chiamare l' « antefatto ». Se per ogni romanzo o dramma la parola rispetto all'azione deve: esprimerla nel presente, spianarle innanzi il futuro, ricordarla passata, per il teatro quest'ultimo ufficio di ricordarla nel passato rischia spesso di divenire una vera servitù. Anche nel romanzo la parola, oltre che l'oggi e il domani, esprime l'ieri, anche nel romanzo questo ieri deve essere fatto conoscere il più naturalmente possibile; ciò che richiede quell'abilità tecnica, che, per esempio, rifulge nei libri del Verga e che, per opposto esempio, si lascia forse un po' desiderare in *I vivi e i morti* del Borgese (cfr. per es. pp. 20-22, 349); ma il romanzo mette il lettore al corrente dell'antefatto quando e quanto vuol lui, in dialogo o non dialogo, per bocca dello scrittore o per bocca altrui, tutt'insieme o alla spicciolata, liberamente. Sul palcoscenico invece la libertà oggi è ben poca.

Una volta per dare le dovute necessarie informazioni usciva alla ribalta un attore in sul primissimo cominciare dello spettacolo; ma quest'uso, se non morto, sembra intralasciato, e perfino la denominazione « Prologo » che si dava a quel preliminare esplanamento ed all'*Historicus* che lo faceva, ora è da alcuni adoprata a designare un vero primo atto del dramma stesso, appunto per denotare che quell'atto è quasi totalmente informativo, rammemorativo; sì che si legge sui cartelli: *Commedia in un prologo e tre atti*, e così pure: *Dramma in un prologo, due atti*

Digitized by Google

e un epilogo, e ancora: *Dramma in un prologo, tre atti, cinque quadri e un epilogo.*

Adesso dunque, dovendo o volendo fare a meno del prologo inteso nell'antico senso, tocca al dialogo, al solo dialogo di far conoscere agli uditori quel tanto che si suppone essi debbano conoscere prima del cominciare della rappresentazione. « Quel tanto » per i così detti drammi « di problemi » e per le commedie più o meno « di pensiero » è presso che uguale al tutto; ma anche nelle più innocenti commedie « quel tanto » obbliga l'autore a giocare di abilità e di destrezza fra le barriere della logica comune e le strettoie del tempo e della velocità dell'azione. L'azione sta avvenendo colla fatalità di evento ormai maturo, e tuttavia è necessario, assolutamente necessario che gli ascoltatori sappiano e sappiano il più presto possibile come mai quell'avventura sia in quello stadio del suo divenire; bisogna che in loro si diradi ogni dubbio, ogni incertezza circa il tempo e il luogo della scena, circa i personaggi e le antecedenti traversie di ciascuno di essi e le relazioni che reciprocamente essi ebbero ed hanno. Avanti dunque! tu non puoi fare come i musicisti i quali non per nulla preferiscono libretti tolti da storie già notissime, ovvero la trama del libretto la fan conoscere loro preventivamente per mezzo dei giornali; tu e il tuo dramma dovete bastare a voi stessi; anzi non il tuo dramma, ma il primo atto di esso, giacchè, salvo casi eccezionali, tocca proprio all'atto primo, alle primissime scene, esaurire o almeno dar le più vaste informazioni possibili. Ciò non vuol dire che Sudermann in *Magda* non possa aspettare a far ciò nell'atto secondo, o che tu nella tua ispirazione e nel desiderio di tener sospeso il pubblico voglia (se ti riesce!) far diverso. Avanti dunque! piega, addentella, volgi e rinzeppa il colloquio dei tuoi perso-

Digitized by Google

naggi! poni o cogli l'appicco appena ti càpiti il destro, e fammi sapere perchè e da dove e dopo quali fortune coloro sono lì insieme; piega, addentella, volgi e rinzeppa, lavora di rammemorazione e di narrazione, lavora di contrabbando, ma ricòrdati che noi pubblico sappiamo bene come corre la conversazione familiare; noi strilleremmo se il tuo dialogo stridesse di artificio; siamo logici noi, e la nostra logicità si chiama naturalezza e senso comune. Inoltre siamo venuti a teatro a veder delle maschere, se vuoi; ma anche a pretendere che almeno siano maschere; e se devono essere « caratteri », siano « caratteri », e non dei referendari o dei relatori o dei loquaci testimoni da Corte d'Assise. L'esporre l'antefatto non ti dispensa dalla logica naturalezza del discorso quotidiano, e nemmeno ti dispensa dal caratterizzare; o altrimenti che fai tu sul carro di Tespi?...

E ancora: tu sai che noi vogliamo poca gente e pochi discorsi; fa' parlare quella poca gente che ci interessa, non venirci a trastullare con le troppe ambasciate dei servi, dei messaggeri, dei confidenti; non sopportiamo nemmeno troppo il vieto duetto fra due domestici i quali, sia pur fingendo di far tutt'altro, scoprono gli altarini tuoi e dei loro padroni e degli amici dei loro padroni; se vuoi le nostre grazie, lascia da parte anche le lettere; avremo torto, ma cotesti noi li chiamiamo mezzucci. Noi non vogliamo nemmen da lontano fiutar lo stantio delle notizie vecchie che tu ci vuoi ammannire oggi, in questo momento: fa' che esse scaturiscano da tali interlocutori ed in tal modo che il fragrante nuovo copra il rancido vecchio e che l'interesse nostro non scemi, anzi si accresca. Oh, se una figliuola piange, capisco che la madre possa chiederle il motivo di quelle lagrime; capisco lo straniero che arriva e che dà o chiede informazioni; capisco il padre di famiglia che torna e domanda e

Digitized by Google

gli è domandato; capisco due che vengono a spiegazione e riconoscono o non riconoscono i passati loro reciproci torti; capisco perfino che tu possa trovarti con un tale e prenderlo per il tal altro e così rivelargli ciò che altrimenti non gli riveleresti; capisco che, sentendo parlare altri al telefono, un indiscreto possa poco delicatamente sorprendere qualche frivolo segreto, qualche innocua notizia; capisco tante cose; ma tu nel momento di avvolpacchiarmi non mi devi indurre nella tentazione di ripensarci, non me ne devi lasciare nè il tempo nè l'appiglio, devi scorrere via, trascinarmi innanzi, senza, nonchè inciampi, attrito. E talora ti basterà un accenno, talora lascerai indovinare un poco anche al mio curioso acume; sebbene riconosca, che, non dico sempre, ma spesse volte noi pubblico abbiamo piuttosto presunzione che intelligenza.

e) **Il dialogo nel dramma e nel romanzo.**

Il dialogo teatrale è dunque davvero una faccenda non leggera: deve parere d'oggi, di questo istante, e deve intrudere l'ieri; deve far intendere tutto ciò che è passato, e l'azione va rapida anzi proprio lui la deve spingere innanzi più rapida ancora; i personaggi si guardano indietro, si agitano, si muovono, e il breve palcoscenico li accozza e costringe così come non fa il vasto mondo; essi serrano le battute che in due ore vorrebbero rappresentare una vita, e l'enfasi stessa del recitare, la quale incalza ed affretta per altro verso, mozza loro le parlate, li obbliga a scorciatoie e intanto fa risaltare ogni difetto e fa parere lungaggine ogni lunghezza, posticcio ogni chiarimento, scrupolo ogni diligenza, ingombro ogni ragguaglio. Tra le opposte necessità del palcoscenico e dell'essere efficaci quanti drammi da Scilla incappano in Cariddi!

Digitized by Google

Il romanzo continua da padrone anche nel dialogo; non taglia, non scorcia se non quando gli conviene; è esso dunque più vicino al comune quotidiano conversare?... e dunque il dialogo scenico è più artificiale?... Non necessariamente. Ahimè, purtroppo alcuni romanzieri non fanno che fonografarlo il comune conversare! e vi aggiungono la cinematografia delle chiose commentanti i gesti, le mosse, l'accento; ma il copiare dal così detto vero, la smania delle determinazioni possono direttissimamente condurre al brutto anche qui, e, quel che più increscе, al noioso. Anche il dialogo, come i personaggi, come tutto in Arte, non è la storia esterna, ma questa tramutatasi in visione tutta propria dell'artista. Nemmanco la recitazione, nemmanco la mimica, cioè l'azione fisica in atto, cioè dunque l'unico grande vantaggio del dialogo teatrale sul dialogo scritto, nemmanco esse mirano a copiare dal « vero »: mirano a un'interpretazione, a quella data interpretazione, attore per attore liberamente. Di qui l'unico vero pregio dell'attore; chè l'azione fisica, se coll'espressione del viso, col gesto, col modulamento della voce, col silenzio stesso, coll'immobilità stessa, complici gli spedienti dell'apparato scenico, completa, rafforza, supplisce la parola come si vedeva in capitolo decimosecondo, questa sua cooperazione deve farsi Arte, e Arte individuale, produzione di fantasia non di pura mimetica, quando voglia essere aiuto vero e non ingombro o falsamento.

Aiuto minore che non l'azione fisica deriva al dialogo scenico dal fatto che tale parola, tale frase, tale costruzione nel romanzo può apparire affettata o strana e invece può piacere sulle scene, perchè lì la speciale prospettiva, la qualità della finzione, l'immediatezza e la celerità, il bisogno di condensare e accelerare, quel tanto di artificio che ognuno ammette e scusa in una

Digitized by Google

produzione necessariamente macchinosa, legittimano l'enfasi della recitazione, le osanze, le concisioni, i trapassi più o meno arditi, che fuori di lì parrebbero almeno strani. E c'è chi abusa di questa legittimazione; sì che ai mezzucci d'intreccio d'una volta (lettere, messaggeri, servi, confidenti, tirate descrittive o narrative, equivoci, documenti segreti, incontri inaspettati, agnizioni, sfide, colpi di scena, ecc.)l'odierna drammaturgia aggiunge i mezzucci di vocabolario e grammatica: calore verbale, concitazione di dialogo, frastagliamento di eloquio, efflorescenza di immagini, strappi, stratte e sbalzi di sintassi.

Per tutti questi motivi, cioè impacci ed aiuti, il dialogo da recitarsi sul palcoscenico è diverso dal dialogo da leggersi nel libro; ecco perchè leggendo un dramma teatrale tu puoi trovarvi delle lacune, delle ombre che alle volte rendono anche difficile l'intenderlo in tutto e che, in genere, stanno proprio là dove sulla scena vi sono luci e bagliori di azione. Viceversa: *La città morta* del D'Annunzio insegna che non sempre i drammi i quali più ti persuadono alla lettura sono i medesimi che più ti vincono a teatro.

Quella che soprattutto caratterizza è l'azione (cfr. Cap. XVIII *a* 6°); ma anche la parola è un'azione: azione corporale e spirituale; e ognuno di noi, come ha le sue fattezze esterne, così ha il suo pensare e il suo parlare, che solo mutano col mutare di noi. In un buon dialogo nessuna battuta può essere trasferita da un interlocutore all'altro, nessuna frase può essere indifferentemente pronunciata dall'una bocca o dall'altra, nessuna parola può sonare egualmente detta dal signor Ipsilonne o dalla signora Zeta, ugualmente in principio che in fondo. Nulla è controvertibile in Arte, nulla è senza significato, nulla è senza bellezza o bruttezza. Quindi ha il suo peso e il suo motivo anche il vario intervenire degli interlo-

Digitized by Google

cutori, ha il suo peso e il suo motivo il silenzio dell'uno e la loquacità dell'altro, hanno il loro peso e il loro motivo le sospensioni, le interruzioni, le riprese, gli addentellati, le ripetizioni, le esclamazioni, le interrogazioni. Si insegna per esempio che ogni battuta deve mettere in evidenza un'idea e una sola idea; ma tu capisci che il chiacchierone avrà battute lunghe e vuote, il filosofo brevi e concettose, il pasticcione ingarbugliate e confuse; se poi il chiacchierone del primo atto in virtù dell'Arte tua è divenuto filosofo nell'ultimo, oh me ne accorgerò bene dalle cose che dice e dal modo in cui le dice.

La difficoltà del dialogo aumenta ancora nei romanzi storici e specialmente nei drammi vuoi storici vuoi a tesi vuoi d'introspezione; in opere siffatte l'autore che non è partito tutto d'un solo slancio lirico, deve infliggere a se stesso l'umiliazione di distribuire a spizzico la storia, la morale, la filosofia e l'antifilosofia fra i personaggi e le singole battute di questo e quell'interlocutore. Degno castigo dei presuntuosi cerebrali! la loro Arte è di sostituire se stessi ai personaggi; questi non vivono per sè, non parlano quello che vogliono e devono; no, vivono per le fisime dell'autore, parlano e gridano e insegnano la virtù o i pregiudizi di colui che a quel bello scopo li ha messi al mondo; e come possono essere altro che aborti? Aborti non sono però le produzioni di chi finalmente può concepire insieme e filosofia e lirica e situazioni e personaggi e colloquio; così che, in fatto di dialogo e di lingua, vorrei proprio di tutto cuore credere al solito nostro intenditore: «*La bellezza dell'Enrico IV è nella estrema semplicità quasi casalinga del linguaggio, rotto, spezzato, frastagliato, e nella risonanza cosmica di quello che i personaggi dicono*» (Tilgher, p. 183); e sempre a proposito del Pirandello: «*rimanendo sempre estremamente semplice* (*la più sobria*

Digitized by Google

e vivida, la più lontana dall'equilibrio letterario, la più veramente parlata che si sia mai sentita sui nostri palcoscenici) la lingua di questo dramma è agile, arguta...; il dialogo stringato, minuto senza sviluppi ornamentali, con immagini immediate e aderenti » (p. 214).

Se sono disgraziate le creature costrette dal feroce padre a discorrere a sua posta di filosofia e di morale, e se da compiangersi sono pure quelle altre costrette a parlare in quinci e quindi, a « far dello stile », come volgarmente si dice, sgraziati e biasciconi sono i figliuoli di padre bleso o sordo, il quale male pronuncia o non sente le parole che scrive. Le parole bisogna non solo vederle ma sentirle; altrimenti i tuoi lettori e peggio i tuoi attori davanti a certe cacofonie e a certi masticamenti ti rimanderanno di santissima ragione a ciò che in questo libro è detto a capitolo nono *h*.

f) Il soliloquio: l' « a parte ».

La parola è spesso soliloquio, il quale nel romanzo può essere puramente mentale, cioè non oralmente pronunciato e nemmeno accompagnato da gesti; ma talora, in chi è solo e in turbamento, il pensiero si accompagna all'azione, prorompe nella voce, e l'uomo parla a se stesso come non parlerebbe con altri, ovvero, nella stravincente concitazione parla ad assenti come se gli stessero davanti, ovvero ancora si indirizza al sempre presente sebbene invisibile Essere supremo. Ripensate all'Innominato in quella famosa notte.

Nel dramma i soliloqui oggi non sono più così frequenti come una volta; nè Saul colle parole della disperazione, solo e senza testimoni, chiude la tragedia della follia, nè Amleto si arresta e trema e fa tremare nella meditazione del suo « Essere o non essere »; il pubblico oggi

Digitized by Google

accampa esigenze anche da questo lato; nè tutte di buon diritto. Giacchè (a parte che la Finzione non è la materiale vita vissuta!) se in genere può parere singolare che, quando ci sono altri sulla scena, un personaggio parli tra sè e sè ad alta voce, se può parere strano che l'ultimo dei Montespanto monologhi freddamente triste su una cambiale che gli scade domani, non può parere nè singolare nè strano che un fantasioso, un impulsivo, un esaltato o addirittura un folle lasci oralmente straboccare la piena dell'affetto o ciò che il dio dei pazzi lo forza ad esternare. C'è della gente che monologa anche nella vita vissuta, e la verità dell'Arte ha cielo ben più ampio che non il cielo che ci conchiude. In ogni modo nei tuoi futuri drammi i soliloqui siano radi e ben legittimati, difendibili se non approvabili, scusabili se non difendibili; e siano in bocca al vanaglorioso, al garrulo, al concitato.

E rari siano pure que' fruscoli di soliloqui che ancor oggi vengono da certi drammaturghi inframmessi nel vivo dialogo e che in gergo teatrale si chiamano « a parte »; davvero, se proprio non sono voluti da motivi di tecnica (o per risparmiare tempo o per compendiosamente e quasi tra parentesi dispensarti da un nuovo dialogo), essi hanno l'aria di troppo dozzinale farsesca confidenza; vedi se puoi farli riassorbire dal dialogo corrente. Soprattutto poi, se non forse nell'operetta e nella commedia buffa, non permettere mai che l'attore si diriga al pubblico, nemmeno con un'occhiata d'intesa. Oppure..., oppure fa' tu; tocca a te. A noi tocca applaudire o fischiare.

Digitized by Google

CAPITOLO VENTESIMO

La Prosa d'Arte: Parola e Azione; Soggettività, Oggettività.

a) La parola e la realtà: 1° Di azione fisica qualsiasi. – 2° Di azione meramente immaginaria. – 3° Di azione mentale. — *b*) La così detta « soggettività » e la così detta « oggettività ». — *c*) La soggettività: 1° Nel romanzo. – 2° Nel dramma. — *d*) La oggettività nel romanzo e nel dramma. — *e*) Metodi nel romanzo: 1° Metodi autobiografici. – 2° Metodi biografici. – 3° Metodi drammatici. – 4° Il vero metodo. – 5° Valore di siffatte classificazioni.

a) La parola e la realtà:

Dunque nel romanzo la narrazione e la descrizione esposte direttamente o indirettamente, distese in lungo e in largo ovvero insinuate per sommari, per scorci, direi così per spruzzi, s'intrecciano, si commescono si fondono in infinite combinazioni, con nessun altro mezzo che la parola riuscendo a dare l'azione. L'azione o l'illusione dell'azione? Fosse anche la sola illusione, questa alle volte ha una certa qual luce più morbidamente suaditrice che non la verità stessa che voi dite di *rerum natura*; e più gagliardamente ti afferra. Ma (cfr. Cap. VI)

Digitized by Google

l'immagine è qualcosa di reale, di vivo, di concreto; e se in essa l'azione fisica ti si presenta agli occhi del corpo solo traverso l'anima, vuol dire che ti arriva più tua, coscienza della tua coscienza; e se il grido del morente non ti ferisce di onde sonore le orecchie, sì le ferisce anche fisicamente, e tu raccapricci e senti che quel grido è passato traverso il fremebondo tuo essere.

1° - Di azione fisica qualsiasi.

L'insieme di una battaglia e i suoi vari coefficenti e tutti gli episodi concomitanti sfuggono a chi la sta combattendo e forse pure a chi la sta comandando; ma non sfuggono a chi quella battaglia leggerà descritta in una polita relazione o rivissuta in un'opera d'Arte. Se quest'opera è un romanzo, potrà rappresentarti anche quell'episodio il quale per l'orrore fece chiudere gli occhi agli astanti, o che nella tragicità e nello sgomento non fu bene inteso nemmeno da chi ne fu attore: l'episodio davanti a cui il cuore ci trema e il teatro retrocede timoroso o impotente.

Il teatro retrocede; sì, perchè, se in teoria tutti gli argomenti possono essere teatrali, e se teatrale eminentemente è l'azione fisica, nella pratica non tutto ciò che è azione fisica si addice in ugual modo al palcoscenico. Un'uccisione, una strage, uno stupro, una donna che partorisce o anche solo un bimbo che muore sarebbero, generalmente, spettacoli tali da far, più che inorridire, indispettire e rivoltare. So bene che il poeta di genio può legarmi alla sua scena anche con l'orrore, con il ribrezzo più intenso, facendomi sopportare il ributtante: il dolore fisico di Filottete parve artisticamente sopportabile ai Greci, e Calderon nella commedia *Las tres justicias en una* ti obbliga ad assistere al supplizio della « garotta » e

Digitized by Google

Shakespeare non teme di far strappare gli occhi a Gloster innanzi al pubblico; ma so pure che questo non è il caso solito. Il caso solito è proprio il contrario: l'azione scenica desidera le simpatie del pubblico, del quale rispetta o almeno cerca di non urtare i pregiudizi nel campo morale, nel campo politico e perfin nel campo delle così dette convenienze. Dalla censura agli attori, dall'uditorio a coloro che domani leggeranno nei giornali la relazione sullo spettacolo, questo nella pratica è soggetto a tutti quei freni i quali regolano le manifestazioni fatte in pubblico. Dacchè noi, platea o loggione, siamo collaboratori dello spettacolo scenico, il drammaturgo deve fare i conti con noi; tanto più che, come vedremo nel capitolo seguente, egli non ha troppi mezzi per addomesticarci, per suggestionarci, per prepararci ad accettare ciò che entrando a teatro non siamo disposti ad accettare.

Ma il romanzo...., oh il romanzo, in confronto del dramma, è affare privato; esso, sia pure nei presupposti messi avanti nel capitolo decimosettimo, è libero, è padrone in casa propria, nè affronta una folla con tutte le di lei suscettibilità, ma a testa a testa, a cuore a cuore avvicina gli individui a uno a uno in casa loro, nel momento della loro più personale spregiudicatezza; e se costoro spregiudicati non sono, ha ben esso tempo, occasioni e modi di prepararli, di suggestionarli, di far parere spiegabile se non giusto che l'Innocente sia ucciso, che Rubè finisca come finisce, che l'amante di Ivelise ami come ama (cfr. Cap. XII).

A te, drammaturgo, resta il ripiego di far succedere fuori scena ciò che sulla scena rivolterebbe o di far descrivere ciò che rappresentare non puoi?... e così pure a me romanziere: ciò che mi parrà troppo ostico non lo drammatizzerò: lo farò riferire, lo esporrò sorvolando;

Digitized by Google

ciò che tocca l'incredibile, ciò che è tanto futile da poter compromettere, lo farò raccontare o lo racconterò io, sia pure condannandolo, ovvero l'insinuerò appena, vi accennerò solo, dandomi altre arie; e sempre ti creerò tali precedenti che tutto poi passerà come la cosa più naturale del mondo. Il romanzo ammorbidisce dove vuole ammorbidire, ingigantisce dove vuole ingigantire; ti dà la confidente pace cullandoti come foglia su acque senza onde, ti inalza fino alle vertigini delle più ardue altezze, ti profonda e perde per gli anfratti dei più opachi burroni, ti sospende sull'abisso perchè tu senta i brividi del pericolo, ti adagia sui molli prati perchè dal fitto dell'erbe ti occhieggi qualche placido fiore o ti arrivi il lento fluire di un'acqua nascosta. Ma nel dramma teatrale, in genere, c'è poco di morbido, di placido, di lento; lì la movenza emotiva predomina sulla espositiva; c'è vento e furia sulle scene, di modo che il campo, come è limitato verso i confini del troppo orribile e del troppo forte, così è limitato verso i confini del troppo tenue e del troppo delicato.

2° - Di azione meramente immaginaria.

Tacendo quello che gli conviene tacere, ponendo in ombra ciò che gli conviene porre in ombra, ponendo in luce ciò che gli conviene porre in luce, a furia di determinazioni accortamente dosate e disposte, il poeta, massime dunque il romanziere, può farti accettare anche ciò ch'è pura invenzione fantastica, perfino il grottesco. Tu, uomo d'affari, sei nemico del grottesco?... infatti esso non entra nei soliti nostri commerci sociali, non s'incontra nella pratica; ma l'artista ti presenta quel dato grottesco, non un grottesco qualsiasi, ti presenta un grottesco divenuto leggenda, divenuto folklore, vec-

Digitized by Google

chio amico della gente nostra, di casa nostra, dei nostri anni migliori; e da leggenda lo esalta ad Arte, sì che Faust e Mefistofele ti piacciano già alle prime pagine. Perchè?... forse anche perchè l'artista ha rifatto lui il suo personaggio bizzarro, strano, favoloso e questo con la sua avventura egli ha concretizzato di elementi storici vicini alle tue avventure di tutti i giorni, lo ha animato di sentimenti che ti sono abituali e cari, ha buttato umanità e umanità in quella creatura che verace uomo non è, ma forse è il compendio di tutto un lato dell'umanità e certo dice di più che non cotesti uomini tuoi amici, tuoi colleghi, tuoi conoscenti con i quali ti trovi a cozzare tutti i giorni, tutte le ore. Oh, dolce lasciare per un istante cotesti piccoli uomini e sentire un palpito, fosse anche un solo palpito, del comune cuore di tutti noi! dolce tratto tratto smarrirsi e ritrovarsi in un mondo tutto fantastico sia pur col Bontempelli o col Palazzeschi; c'è talvolta del balzano?... e allora cerca il tenue e il vaporoso con Corrado Govoni, o il comico col Saponaro, o il tragico colla Vivanti. Dolce scoprire tratto tratto un'anima, la propria anima, sia pure sotto la frondosa eleganza di Ettore Cozzani o nella luminosa calma di Angelo Silvio Novaro ovvero nella gran « voglia d'ali » del Linati, ovvero nella alata contemplazione di Tommaso Gallarati Scotti!

Anche se sul principio il personaggio immaginario, forse perchè difetta di significazione molto profonda, non riesce a convincere appieno, l'artista, anche se invece di Goethe si tratti di Alessandro Varaldo, a furia di immergerlo nella vita comune,. a furia di prospettarlo in quelle date umane contingenze, sotto quelle date luci, a furia di far vibrare sia pur la corda del mistero, riesce a renderlo accettabile. Ci piace l'esperienza nostra d'oggi, ma più ci tenta la possibile esperienza nostra di domani.

Digitized by Google

Che più?.. ci piace illuderci anche d'un'esperienza che mai non avremo, che è di là dalle possibilità fisiche stesse ma non di là dal bisogno di allargar la nostra vita oltre la stretta cerchia che ci stringe, oltre la vicenda dei soliti casi nostri ed altrui, oltre la vita stessa. E così è bello anche vivere una storia che non è successa, che non succederà, ma che il poeta incarna e intona nella fascinante realtà della visione.

Ancora è vero che la Poesia è anche negli animali, è anche nel filo d'erba che trema al primo spiro di tempesta, è nella tempesta stessa, nel mare, nel gemer d'una goccia sorgiva, nel luccicare d'un ciottolo fra i mille ciottoli d'un torrente. Siffatta poesia può naturalmente essere anche nel dramma teatrale: Shakespeare e Wagner insegnano a qualsiasi più ardito romanziere; l'Oceano freme col suo fascino, l'Organo canta malioso nelle visioni dell'Andreieff; ma se dalle auguste cime del genio scendo anche solo di qualche passo e mi sperdo nell'Isola delle Scimmie o del dottor Climt, penso che la plastica scena è troppo stretto carcere per serrarvi il volo dell'Ippogrifo, e più giù mi accorgo che il Chanteclair vale meno che non l'Aquilotto, mentre certe pagine dei Bestiari e dei Lapidari medievali mi piacciono di più che tutt'intere certe umane bricconate che oggi si rappresentano. Il Rostand quando ha voluto portarci nel puro regno dell'immaginario, ha lasciato il teatro ed è ricorso al libro; al libro ricorre il Varaldo, al libro ogni più ardito argonauta dell'immaginazione; sì, perchè più facilmente il libro sa creare la vita oltre la vita, sa figurare ciò che nella materialità del mondo nostro non incontriamo in corporea figura. Il dramma si circoscrive da sè facendosi plastica; il romanzo, facendosi immaginamento, facendosi pura e sola realtà fantastica, può sconfinare nel sogno e dar la plastica al sogno. Senza dire che è un po' difficile per il pub-

Digitized by Google

blico idealizzare un attore e lasciarsi persuadere dal capocomico Talli o dal primo amoroso Falconi che lui, proprio lui, con quella truccatura, con quelle mosse, rappresenta la Magia o la Virtù o il Vizio o la Poesia o la Patria o l'Orco o l'Umanità o il Sogno; mentre è agevole per il lettore abbandonarsi ai fantasmi che gli vengono a poco a poco creati dalle irresponsabili, inerti, quasi non avvertite righe di stampa.

3° - Di azione mentale.

La parola non dà solo il concreto, dà anche l'astratto; domina e riduce a fantasia il mondo fisico e il mondo non fisico; domina e può ridurre a fantasia anche il mondo logico e morale; essa scandaglia a fondo tanto i corpi che le anime, e come sa la storia, come vede il paesaggio, come distingue i profumi ed i sapori ed i suoni e tutto ricrea oltre i confini della bruta materia, così essa sa guardare nell'anima di ciascun personaggio e di quell'anima sa manifestarti la gioia passata ed i presenti crucci, e quanto trepido è il suo anelito, quanto vasto il suo sogno, quanto tesa la volontà, quanto sicuro il pensiero.

Il pensiero agisce sul corpo, si rivela nei gesti, si tradisce nel sembiante, nelle mosse, nel respiro; ebbene, ricorrete a quei gesti, a quel sembiante, a quelle mosse, a quel respiro, a quegli esterni sintomi o indizi; moltiplicateli, aggruppateli, coordinateli, offriteceli, e i vostri personaggi vivranno anche per noi la loro vita interiore; essi meditano, gioiscono, patiscono, e la loro maniera di meditare, di gioire, di patire ecco basta a farceli conoscere. Ad ogni scossa della quotidiana esperienza riluce un barlume dell'anima loro; se si moltiplicano quelle scosse, si moltiplicheranno quei barlumi, si farà la luce;

Digitized by Google

a poco a poco dalle vicende esteriori del protagonista, cenno più cenno, determinazione più determinazione (ma cfr. Cap. XVII *h*!) sarà svelato ogni più interiore segreto. Il personaggio agisce e non vede se stesso; i suoi compagni vedono però lui e lui vede loro; e il lettore li vede tutti, a poco a poco imparando a conoscerli. Ciascuno di essi ci è primamente apparso come un forestiero che ci interessa, un uomo la cui mente ci è nascosta e che si svela tanto da tentarci a più sapere; il forestiero è un problema che ci sta a cuore, ed ecco praticandolo non è più forestiero, la mente sua è stata tradita dalle azioni,dalle parole, dai gesti anche minimi; il suo problema è stato lentamente, forse faticosamente risolto, ma l'averlo risolto noi da soli può farci più contenti e più persuasi.

Da soli e non da soli, specie nel libro. Anche davanti alla plastica del dramma tu vedi colla mente di là da ciò che vedi cogli occhi e dietro un gesto indovini un sentimento. Ma il romanzo, oltre che darti la scena drammatica, ti può anche aiutare ad approfondirlo quel sentimento. A teatro tu penetri le cose e lo spirito tanto quanto tu vali; nel libro tu penetri quanto vali tu più l'autore che ti aiuta. Nè l'aiuto è per il sentimento soltanto, ma anche per la speculazione intellettiva; chè il libro analizza, discute, filosofeggia a sua posta; esso è dramma ed esposizione, è fantasia e raziocinio, tocca gli sfondi, sale alle vette, svela le più remote parentele fra evento ed evento, fra cosa e cosa, fra sensazione e sensazione; calcola e misura, si insinua nelle più nascoste pieghe dello spirito, vive tutta la vita di tutte le vite e presagisce ciò che è di là dalla vita.

Ciò può fare anche il teatro, d'accordo; ma fino a un certo punto e bene spesso con evidente sforzo e con il bel risultato di destar l'alte strida contro il così detto

Digitized by Google

« dramma cerebrale », il quale, dicono i maligni, se ha un valore, gli è quello di essere appunto un romanzo, anzi una novella abilmente rovesciata e, vogliam anche ammettere, abilmente sceneggiata: un antefatto messo a sostenere poche scene d'effetto. Eh via! tutti lo sanno: l'attività mentale può prestarsi a una rappresentazione così vivace e drammatica come la pura attività fisica; anzi questa senza quella che varrebbe?... ebbene, la migliore sanzione della sovranità della parola sta appunto in ciò: che il grande dramma tende sempre più a scostarsi dal melodramma e dalla farsa, tende a usare cioè l'azione fisica molto meno per se stessa che per lo scopo di suscitare nell'uditorio degli stati mentali; e i grandi tragici sono appunto grandi perchè parlano al nostro spirito più che alle nostre orecchie e ai nostri occhi. Purtroppo i grandi tragici sono un'eccezione e i minori tragici dimenticano che se Amleto può, senza pur muoversi, quasi senza gesto eppure con tanta sconsolata efficacia gettare sulla trepidazione della turba le terribili parole del suo soliloquio, ciò può fare solamente dopo quanto è successo sulla scena e nella incombente suggestione di quanto sta per succedere; gli astanti sanno che cosa valgono quelle parole in bocca a quel personaggio, in quelle circostanze; gli astanti sanno il travaglio che c'è sotto a quella quiete; tempesta interna e calma esteriore si contrastano; quella pausa di riflessione è fra due turbini di dirotti eventi, come la fatale lancetta dell'orologio del Destino fra l'oscillazione del minuto passato e l'oscillazione del minuto che sta per scoccare e che forse è la morte; e allora il dramma è la più alta poesia appunto come la vetta del monte è là dove si incontrano in una striscia di piano i due opposti versanti. L'ascesa finisce prima del precipizio, e su quel precipizio l'azione ha ceduto il posto alla sola parola: il

Digitized by Google

movimento, il gesto, il respiro stesso tacciono in chi è a perpendicolo sull'abisso, l'attività fisica si fa pura e sola attività mentale, la voce stessa si incupisce quasi per velarsi più che può, perchè la tragedia della parola sia la nuda tragedia del nudo pensiero. Ma perchè nel teatro stesso d'Ibsen l'*Anitra selvatica* parla a noi parole più nostre, più grandi, più eterne che non *Casa di Bambola*? e perchè dell'odierno teatro « cerebrale » le produzioni che più piacciono sono le più ricche di movimento esteriore?

Il fatto che quella sosta di azione fisica può avvenire più spesso e più facilmente nel libro che non sul palcoscenico, non implica certo una questione di superiorità artistica; è questione di diverso ordine di creazione fantastica e di mezzi espressivi. In *Un uomo finito* c'è un capitolo che non è il migliore del libro e che comincia « *Ma qual'è questo mio destino? Cosa sono?* » e così continua col solito spietato svisceramento dell' « *uomo finito* » il quale poi viceversa risulterà « *non finito* ». Ebbene pensate un po' quel capitolo buttato in una scena, dentro un dramma; quale vittoriosa possanza d'arte scesperiana, quali terribilità di eventi anteriori e successivi, quale singolarità di visione, quale genio di artista insomma esso richiederebbe perchè il monologo del novello Amleto facesse fremere le nostre platee!... Eppure non solo quel capitolo, ma tutti i cinquanta capitoli di *Un uomo finito* si fanno leggere, contentano e in genere anche commuovono; e sicuramente il libro è un bel libro, ed è tutto tutto di introspezione.

È un vasto monologo spirituale; e se pur così vasto noi riusciamo a leggerlo e goderlo, si è anche che tra noi e l'autore non ci sono di mezzo nè impacci nè soperchierie sceniche, e non c'è di mezso l'attore. Oh, costui ha meglio che fare colla plastica e coll'azione fisica!

Digitized by Google

Quando si tratti di pensiero e non si tratti di autori grandissimi e di attori grandissimi, meglio che io collabori direttamente teco, o poeta, meglio che io conosca di lunga mano e fin nell'intimo te e i tuoi personaggi, meglio ch'io viva a solo a solo col tuo fantasma! Un attore aggiungerebbe se stesso; rischierei forse di ammirare lui più che te; anche un semplice lettore o recitatore mi guasterebbe il geloso piacere di riviverti a mio modo.

b) **La così detta « soggettività » e la così detta « oggettività ».**

A questo punto il cómpito di trattatista mi obbliga ad affrontare una questione che il filosofo probabilmente rigetterebbe, ma che nel campo pratico, da che fu posta e corre le gazzette, vuol pure la sua pagina di disamina. Si dice: « il dramma è oggettivo, il romanzo è soggettivo »; ma si capisce subito che colla parola « oggettivo » si vuol significare una soggettività minore opposta a una soggettività maggiore, non già si vuol intendere una vera e filosofica oggettività. In Arte tutto è soggettivo, dacchè tutto è creazione individuale. Quando il poeta dice di mirare all'oggettività storica, è in abbaglio; quella ch'egli chiama oggettività è già visione sua, interpretazione sua, valutazione sua. Nessuna Finzione fantastica potrà raggiungere quella sola e vera obiettività che sembra già così problematica nella storia stessa e che rifulge nella sola scienza; tu che descrivi o narri o rappresenti, in ultima analisi non rappresenti che te stesso; l'esperienza che mi offri è la tua esperienza non solo perchè tu, proprio tu, l'hai scelta come materia di espressione, ma anche e specialmente perchè quella materia è rifatta, riplasmata, ricreata nell'animo tuo fino a divenire un tuo stato di coscenza, fatto di te, solo di te (cfr. Cap. VI *e*; Cap. XVII *d*). Come puoi dunque meravigliarti che in Lucia Mondella ci sia anche un po' di Alessandro Manzoni?

Digitized by Google

c) La soggettività:

Con questa premessa possiamo adattarci a volgarmente parlare anche noi di oggettività, nel senso dunque di « minore soggettività ».

1° - Nel romanzo.

Resta stabilito che, se dramma e romanzo sono Arte, sono soggettivi; ma il romanziere, se vuole, può apparire più soggettivo, in questo senso che egli può meglio del drammaturgo cacciarsi lui nella sua opera e direttamente o indirettamente imprimervi nuovo segno della sua stessissima coscenza. Direttamente, perchè egli, quando crede, si fa innanzi lui medesimo a dilucidare la propria creazione e a far da interprete o da consigliere al lettore, anche quando come in certi romanzi popolari non si metta proprio lui parte in causa e condanni e glorifichi e imprechi e compassioni; indirettamente, perchè, anche senza mostrarsi troppo, egli può fare in modo che i tempi, i luoghi, gli eventi, il passato dei personaggi e il loro presente arrivino sì al lettore ma come vuole lui, selezionati, preparati, motivati, colorati a sua discrezione per un dato scopo. Là, direttamente, si svelava e assumeva lui la sua responsabilità; qui, indirettamente, si nasconde dietro i personaggi e dietro le cose che narra o descrive a sua posta.

Siffatto direttamente o indirettamente influire ha, in generale, lo scopo di spianare la strada a situazioni emotive; per giungere alle quali l'autore deve dunque ricorrere a movenze prevalentemente espositive, con descrizioni, informazioni, note, commenti.

Un'altra ragione del sovrabbondare della movenza espositiva si è che essa, intonata all'economia generale

Digitized by Google

del lavoro, dà meglio il senso della vita, la quale è raramente dramma e più spesso regolarità, è raramente turbine e più spesso quiete sia pur operosa. Orbene nella quiete della narrazione e della descrizione (cfr. Cap. VIII) l'artista sa destare remoti echi, sa far scoprire lontani profondi legami fra cose e cose, fra tempi e tempi, sa dalla concretezza del singolo avvenimento far scaturire la generalizzazione e il simbolo, sa allargare il campo all'azione e insieme preparare a questa gli elementi del futuro suo intensificarsi.

Colla forma espositiva l'artista riesce ad aggiungere l'indefinito della poesia all'esattezza storica, e, viceversa, riesce a dare l'illusione di storia vera. Già la storia vera si scrive tutta espositivamente; ma un brano storico e documentato inserito nella finzione può sembrare sigillo ed arra di veridicità per tutto il lavoro. La vita del Cardinal Federigo nei *Promessi Sposi* non è affatto qualcosa di aggiunto, di estrinseco al fantasma di tutto il libro; essa dà suggestione di conferma ai capitoli che vengono prima e di persuasiva ai capitoli che vengono poi: garantisce questi, comprova quelli.

E anche sotto questo aspetto le movenze espositive servono alle movenze emotive. Di qui una ragione della loro difficoltà: è più difficile preparare che drammatizzare, è più difficile far gradire i primi capitoli dei *Promessi Sposi* che non i seguenti. Ma, lasciando per adesso da parte altro ordine di idee, la ragione principale di quella difficoltà sta in ciò che nell'esposizione l'autore si svela di più. La movenza emotiva è già per sè interessante; essa àgita, còncita, viene a coincidere col più forte dibattito dell'azione; la movenza espositiva invece rallenta l'èmpito, lascia più libere le facoltà critiche dei leggenti, così che, se l'autore vale poco, egli mostra sùbito la propria dappocaggine, tradisce la sua presun-

Digitized by Google

tuosa fatuità, e tu davanti a quella banale frivolezza di pensiero, a quelle sconfortanti ambagi di procedimento, a quella puerile debolezza di coerenza ti senti a disagio, ti par di perdere il tempo e mandi al diavolo il libro e chi l'ha scritto.

Siffatta difficoltà, una volta vinta, porta però seco il vantaggio di più probata affezione; se il buon Manzoni comincia a farsi leggere, voi lo amate, lo ricercate, lo rileggete. Da leggersi e rileggersi non sono i libri più drammatici; un dramma fa desiderare un altro dramma, chi ci tiene; ma un'affezione non fa desiderare altre affezioni; e le più forti amicizie sono appunto le più calme ed esclusive. Fra lettore e buon romanziere c'è forse meno folla, ma c'è più intimità che fra uditore e buon drammaturgo; e l'intimità dura, mentre gli applausi hanno corta eco e già nel loro scrosciare sono prima per l'attore, poi per il dramma e infine per chi l'ha scritto.

2° - Nel dramma.

Della probata affezione che il romanziere sa cattivarsi, egli profitta per guidare a sua voglia i lettori stessi. Dal palcoscenico può sugli spettatori tentare il medesimo giuoco anche un Ibsen, un Pirandello, un San Secondo; ma con quanta maggiore difficoltà?... e con quale più dubbio e labile esito?... In genere l'azione fisica di chi recita, l'armamentario scenico, la rapida condensazione, la ferrata legge dell'effetto teatrale proibiscono al drammaturgo gli indugevoli suggestivi preparamenti, e non solo gli negano ogni battuta in più, ma anche gli raccorciano le battute necessarie; così che tu, se non sei un Ibsen, saresti ben temerario se volessi trovare posto per te in un'azione tanto serrata e celere; ti conviene ecclissarti, sparire. So bene che tu puoi far par-

Digitized by Google

lare in vece tua un interlocutore: introdurre Kappa a difendere il divorzio e Ipsilonne a predicare il pessimismo, quando ti giovi all'effetto; ma, sempre generalmente parlando, le difese, le esaltazioni, gli assunti falsano e rovinano il dramma, perchè lo guastano nel più vivo, cioè nella logica necessità del divenire; mentre in un romanzo, se la tesi anche lì sa d'artificio, tuttavia la puoi nascondere da lunga pezza sì che poi essa sembri scaturire naturale; o, caso mai, la spiattelli chiara e tonda nei tuoi commenti e nelle tue chiose.

Eppure, sebbene il dramma sia tutto movenza emotiva, tuttavia in esso, anche nel punto più plasticamente movimentato, l'autore è presente; non si vede, ma c'è; quei personaggi che si cozzano, quella vita che si infrange, quell'amore che sboccia, sono di lui, del drammaturgo; il dramma è suo, suo soggettivamente, personalmente suo; chi ne ha avuto la visione?... chi ne ha viste le situazioni? chi ha creato i caratteri?... e di quale esperienza questi caratteri furono nutriti se non dell'esperienza del drammaturgo?... Ecco perchè anche di costui si può dire che, ad ogni nuova opera, non fa che ripetere se stesso. Come potrebbe egli liberarsi di se stesso?

Certo tanto meno si libera di se stesso il romanziere; ma questo può essere drammatico dove e come gli garba, e meglio per lui che per il drammaturgo, quando si spalanchino le risonanti porte della tragedia, il palazzo della Sorte è tutto illuminato dalla luce che da lontano egli là proietta. Chi legge crede di essere solo a testa a testa coll'eroe che si tortura, che precipita, che si salva; i lettori vedono e sentono e credono di vedere e di sentire ciascuno col solo genuino proprio animo; no, l'autore li ha a poco a poco influenzati, li tiene ancora sotto la sua suggestione; dopo aver trascelto, colorate e disposte a

Digitized by Google

intenzion sua le cose, li ha accortamente condotti nella migliore posizione possibile perchè vedano quelle date cose in quel dato modo; egli si è ecclissato, ma non è assente, anzi è proprio lui che move le fila della tragedia e ne misura la coerenza e ne trasceglie i movimenti.

d) La oggettività nel romanzo e nel dramma.

Ma il Manzoni nel narrare la vita del Cardinal Federigo, nel discorrermi della peste e degli untori, della carestia e dei lanzichenecchi è oggettivo o soggettivo?... Rispondo: egli è oggettivo rispetto alla scienza storica, ma è soggettivo rispetto al romanzo: con quella sua oggettività storica infatti egli intende e riesce a influire sul lettore; se egli facesse davvero delle digressioni estranee alla sua visione, sarebbe fuori dell'Arte.

E allora: come potrebbe lo scrittore tentare d'essere oggettivo verso il suo romanzo?... rinunciando all'oggettività propria e facendo sue le soggettività dei personaggi, cioè narrando e descrivendo in tutto e per tutto come i personaggi sentono: « dal loro punto di vista ».

Insomma nella Finzione l'oggettività non va intesa come un riguardo dello scrittore verso la storia ufficiale, ma come un atteggiamento del poeta verso la sua storia fantastica; l'oggettività artistica è la soggettività dei personaggi in azione; oggettivo è il poeta che si immedesima con ciascuna sua creatura, e riesce a vedere cogli occhi di essa, sentire col cuore di essa, giudicare colla mente di essa, in modo da dimenticare se medesimo, la sua dottrina, la sua morale, le sue teorie estetiche. Ne risulta che i personaggi sembrano agire da soli, abbandonati dall'autore, il quale potrà dunque anche sembrare indifferente, inerte, assente.

Di descrizioni siffattamente oggettive ho già di-

Digitized by Google

scorso altrove (cfr. Cap. VIII *h* 4°); quanto alla narrazione, chi proprio abbia bisogno di un esempio palmare confronti *I Malavoglia* coi *Promessi Sposi*. Ciò che il Manzoni ci dice della peste e degli untori è verità universalmente riconosciuta, e il Manzoni fa di tutto per farla riconoscere e si lamenta che allora non la riconoscessero appieno nemmanco i magistrati e i prelati; vedi invece come il Verga fa la storia: « ... *la Longa andava a portare le ova e il pane fresco di qua e di là per le casine dei forestieri, mentre gli uomini erano in mare, e così si faceva qualche soldo. Ma bisognava guardarsi bene dai cattivi incontri, e non accettare nemmeno una presa di tabacco da chi non si conosceva! Andando per la strada bisognava camminare nel bel mezzo, e lontano dai muri, dove si correva rischio di acchiapparsi mille porcherie; e badare di non mettersi a sedere sui sassi, o lungo i muricciuoli. La Longa una volta, mentre tornava da Aci Castello, col paniere al braccio, si sentì così stanca che le gambe le tremavano, e sembrava fossero di piombo. Allora si lasciò vincere dalla tentazione di riposare due minuti su quelle quattro pietre liscie messe in fila all'ombra del caprifico che c'è accanto alla cappelletta, prima d'entrare nel paese; e non si accorse, ma ci pensò dopo, che uno sconosciuto, il quale pareva stanco anche lui, poveraccio, c'era stato seduto pochi momenti prima, e aveva lasciato sui sassi delle gocce di certa sudiceria che sembrava olio. Insomma ci cascò anche lei; prese il colèra e tornò a casa che non ne poteva più, gialla come un voto della Madonna, e colle occhiaie nere...* » (cfr. *I Malavoglia*, p. 221).

Sono due procedimenti diversi e so che qualcuno chiama l'uno « estrinseco » l'altro « intrinseco »; ma noi siamo già intesi che in un'opera d'Arte nulla può esservi di estrinseco, e anche siamo intesi che quando l'autore entra lui direttamente a far lo storico o lo scenziato o

Digitized by Google

il moralista, in fin dei conti non fa che ordir le file della sua trama fantastica.

Certo, quando queste fila sono ordite, quando dalla movenza espositiva si passa alla movenza emotiva, meno si comprende l'intromissione dell'autore. Nel cozzo di carattere con carattere, nel serra serra degli avvenimenti, nel trabocco dell'azione, nel parosismo, nel frangente, nel repentaglio, nella crisi, nella catastrofe, nell'acme, il processo preparatorio deve essere finito, i tuoi personaggi devono, come più è possibile, essere lasciati in balìa di se stessi e dei loro casi, appunto perchè la loro storia sembri la meno tua possibile, ed abbia la fatalità delle storie che succedono fuori del campo dell'Arte, e sembri reale di tutte le realtà, più materiata di verità vissuta, più totalmente umana, fatale. I trattatisti e i giornali dicono: più drammatica, più obiettiva, e, confondendo due cose per il solo motivo che esse possono trovarsi insieme, fanno tutt'uno di drammaticità (io direi: pathos) e di obiettività (che è uno dei mezzi o dei modi per arrivare al pathos); si è che la cosidetta obiettività, libera nella movenza espositiva, non è più libera ma necessaria nella movenza emotiva, là dove scoppia il dramma e i personaggi sono di fronte gli uni agli altri, loro e le loro passioni, loro e il loro destino colla nuda loro soggettività, il più indipendentemente possibile da ulteriori inframmettenze dell'autore.

e) Metodi nel romanzo:

Riassumendo: la forma espositiva può da te essere trattata o soggettivamente (apparendo tu stesso a narrare, a chiosare, a descrivere), ovvero obiettivamente (rispettando la soggettività dei tuoi personaggi); la forma emotiva sarà invece generalmente da te trattata obiet-

Digitized by Google

tivamente, lasciando i personaggi in assoluta balìa di se stessi e dei loro casi.

Sembrerebbe allora di poter distribuire i romanzi in una specie di scala: dai più soggettivi ai più oggettivi, o viceversa; e sarebbe una classificazione che potrebbe valere come qualsiasi altra; ma siffatto criterio di discriminazione non è forse nè così netto nè così opportuno, giacchè, conscio o inconscio, lo scopo dello scrittore non è l'obiettività o la subiettività, ma l'effetto emozionale, per il quale la presunta obiettività non è che un mezzo. Quale forma parrebbe più personale dell'autobiografia?... eppure il Tozzi in *Con gli occhi chiusi* può parlarci di sè e apparire obiettivo. Quale forma parrebbe più impersonale che il dramma scenico?... eppure Ibsen o Pirandello possono efficacemente adoprarlo per sostenere le proprie convinzioni filosofiche.

Così è che la divisione dei romanzi in autobiografie, finzioni biografiche e finzioni tutto dramma non ci dà davvero quella scala dalla soggettività massima all'obiettività massima che sopra si supponeva. Ma tuttavia essa ci può forse servire a denotare tre sorta di metodi praticamente diversi.

1° - Metodi autobiografici.

Il metodo autobiografico può essere di cinque maniere: α) Autobiografia dell'autore: Napoleone scrive le proprie memorie; β) Epistolario dell'autore: Pietro Aretino colle sue lettere fonda le basi e l'esempio di certo giornalismo moderno; γ) Autobiografia del personaggio o dei personaggi: Ugo Ojetti sforza l'amico medico a narrare di sè e del figliuolo ferroviere; δ) Epistolario del personaggio o dei personaggi: Matilde Serao pubblica

Digitized by Google

Ed Ella non rispose; ε) **Autobiografia dell'autore sotto specie di biografia altrui**: Ada Negri ci rivela la sua giovinezza in *Stella Mattutina*.

In tutte queste cinque maniere l'autore può, se vuole, prendere le arie della più innocente obiettività; ma ciò gli torna naturalmente più agevole nelle tre ultime maniere le quali gli concedono di più o meno appartarsi dietro il suo eroe introdotto a parlare o a scrivere o ad agire. E l'obiettività lì è mezzo per lo scopo emozionale.

L'autobiografia propria messa dallo scrittore in bocca di altrui ti dà già l'illusione del protagonista scenico il quale si presenta ad agire davanti ai tuoi occhi. Tu ti trovi solo davanti a lui, lo vedi obiettivamente, non accorgendoti affatto dell'autore; e così il Dickens in *David Copperfield* può far cadere sul protagonista tutta la soggettività e tuttavia narrare casi della propria vita. Similmente, se le lettere di Pietro Aretino sono le più soggettive bugie di chi le ha scritte, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* sono esempi eloquenti del soggettivismo indiretto di chi le ha composte e fatte stampare; viceversa, la *Clarissa* del Richardson e, prefazione a parte, la *Storia di una capinera* del Verga ci offrono l'esempio di romanzo epistolare nel quale l'autore riesce quasi a farsi dimenticare, mentre invece nel *Diario di guerra* del Mussolini e perfin nella raccolta dei bollettini di guerra del Cadorna tu puoi notare l'impronta di chi li ha redatti.

Nella *Storia di una capinera* del Verga e nella *Miranda* del Fogazzaro la lettera e il diario, cioè le manifestazioni letterarie più dirette dello spirito nostro, sono adoperate non a rivelare l'autore, ma a creare obiettivamente una vita; i mezzi più personali sono piegati volutamente ad uno scopo volutamente impersonale; di qui il risalto

Digitized by Google

tutto speciale che acquistano. Lì non c'è storia narrata, ma ci sono i documenti; la storia la desumi tu, lettore, e la desumi direttamente, personalmente dai documenti stessi; e questi documenti sono brani di vita palpitante; e leggendoli tu cogli il personaggio nell'immediato momento dopo l'azione, conti le pulsazioni del suo cuore, odi il grido del suo dolore, l'anelito delle sue speranze, e così da pagina a pagina lo accompagni traverso il tempo e lo spazio; sono le sue memorie, e non dette ma scritte; e non scritte per essere pubblicate ma scritte per sè solo o per la persona più fidata, scritte nei momenti in cui il cuore è troppo gonfio e il sentimento domanda uno sfogo nella sincerità della improvvisa effusione: turbamento, lacrime, gioie, sorrisi, disperazioni e speranze, e la vana lusinga e il trovarsi povero, fragile, derelitto, e l'unica consolazione di confidarsi a se medesimo, di incarnare in fantasma l'effettivo tormento, di rasserenare l'interiore tempesta esprimendola nel Diario o nella Lettera. Il diario, che la giovinetta straccia o difende gelosamente contro la curiosità della sua mamma stessa; la lettera, che la fanciulla imposta con la mano tremante e col cuore in sussulto, e poi si lamenta di averla impostata e vorrebbe riaverla; riaverla perchè essa è troppo viva parte del suo essere, la parte più gelosa del suo essere: il suo pudore.

Romanzi di simil fatta non possono certo ambire a largo intreccio nè a troppa allettatrice varietà. Se in un epistolario e in un diario trovi esuberanti narrazioni, digressioni, descrizioni, quella roba ti sa di posticcio; nè l'intimo dramma di una coscienza può facilmente legare il lettore per troppe pagine. Il metodo, appunto perchè forte, stanca; e, come bene si domanda il Lubbock (p. 154): quante ore il giorno scriveva la Clarissa del Richardson?; e (p. 155) a quanti spedienti ricorre il Richardson per mantenere un po' di verosimiglianza?

Digitized by Google

Ma già Cesare volgeva in terza persona la sua propria biografia; per oggettivazione? perchè paresse più simile alle storie che allora erano classiche in Roma e nei *Commentari* lui apparisse verace eroe proprio come Milziade nella prosa di Tucidide?

Scrivendo di me sotto specie di scrivere d'altri acquisto un po' della fiducia storica di chi pacatamente discorre di altra persona la quale egli ben conosca in tutto e per tutto: con la soggettività od oggettività altrui confondo e sommo la mia oggettività o soggettività profittando di quei vantaggi i quali appunto possono derivare soltanto dall'uso della terza persona: *egli, lui, ella, lei, loro*, ecc. (cfr. Cap. VIII *n*), e i quali non starò a ripetere.

2° - Metodi biografici.

Qui è piuttosto il caso di tornare a ricordare che tutti i romanzi sono più o meno autobiografici (cfr. Cap. XX *b*, *c* 2°); anche i romanzi più drammatici; dunque anche quelli più o meno espositivi che chiameremo b i o g r a f i c i p u r i, nei quali l'autore, narrando o descrivendo, non solo discorre delle cose e delle persone da lui più lontane, ma ne discorre senza pur una volta, non che mostrarsi, farsi accorgere dal lettore.

Ma perchè l'autore deve nascondersi?... mette conto, per i begli occhi di quella obiettività così poco obiettiva come si vedeva, mette conto di perdere il fascino che hanno le Memorie e le Autobiografie? la vera obiettività dell'autore non sarebbe alle volte quella di essere lui, di rimanere lui colle sue idee, coi suoi pregiudizi, colle sue escandescenze, colle sue debolezze? Se l'autore mi è caro, se merita la mia attenzione, non voglio che si nasconda; narri e si mostri anche lui! Mi piace Dante

Digitized by Google

nella *Divina Commedia*, mi piace trovare Alfredo Oriani nella ferrigna sua prosa, mi piacerebbe trovare un po' più di Omero nell'*Iliade*, e se rileggo *I Promessi Sposi* li rileggo più per la grande anima del Manzoni che non per i casi di Renzo Tramaglino. Non so gustare Farinata senza Dante; mi sembrerebbe meno lirico e meno epico insieme, proprio come meno lirico e meno epico mi sembrerebbe il *Consalvo* leopardiano senza il dolore leopardiano. Ed allora eccovi il romanzo biografico glossato.

3° - Metodi drammatici.

Oppure la vostra così detta obiettività vi preme davvero? o, meglio, essa è richiesta dalla visione?... Allora bando alle analisi! bando alla forma espositiva! si fa come fa il teatro: la parola non è adoprata che per introdurre personaggi a parlare fra di loro in prima, seconda, terza persona senza che l'autore mai sembri affacciarsi fra di essi.

L'azione del dramma teatrale è incatenata fatto dietro fatto, e lo spettatore la percepisce non dalle insinuazioni dell'autore, non dall'anima dei personaggi, ma solo da ciò che egli vede e sente di essi. Azione e parola denudano a poco a poco l'anima; ed esse sole. Ed ecco anche il novelliere e il romanziere, si chiamino Gui de Maupassant o Henry James dei *The Ambassadors*, rivolgersi anche loro soltanto agli occhi e agli orecchi del lettore, il quale, come il pubblico a teatro, deve apprendere e giudicare dalle sole apparenze dei personaggi nelle sempre diverse loro esperienze. E così la storia procede non mai deviando dalla forma strettamente scenica, episodio dopo episodio, limitandosi a quel tanto che le orecchie possono sentire e gli occhi

Digitized by Google

possono vedere; trionfi dunque il dialogo col minor gravame possibile di didascalie, i passaggi svoltino frettolosi, per ogni situazione minore basti un abbozzo sintetico, e invece le situazioni principali siano approfondite ed esaurite con sintesi plurime in tutto ciò che possono dare di pathos. Nessuno si intrometta ad osservare, a postillare, a guardare nella mente degli altri; nessuno riassuma il passato in retrospezione; tutto sia immediato, tutto sia particolare, tutto sia svolgimento di azione e nient'altro; i fatti devono sfilare scenicamente davanti al lettore. Un simile romanzo può essere chiamato d r a m m a t i c o p u r o.

E se proprio non sarà puro del tutto, se il romanziere vorrà sporadicamente far capolino fra evento ed evento sì da darmi un romanzo d r a m m a t i c o g l o s s a t o, lui sa che lo può fare: non è questo un vantaggio che egli ha sopra il drammaturgo? Si vedeva che non è il vantaggio maggiore; anche quando il romanziere introduce personaggi a parlare fra loro in prima, seconda, terza persona e lui non sembra mai affacciarsi, anche allora egli ha larga possibilità di dirigere e colorire i personaggi come vuole lui, in modo da far pesare a sua posta sopra di essi la responsabilità dell'azione e di presentarli sotto quella data luce, sotto quel dato punto di vista. Il poeta si nasconde, ma non rinuncia mai del tutto alla sua parte di ispiratore, di celato suggeritore, di non avvertito suggestionatore; egli sa che la sua Madame Bovary è una povera donna, egli sa che il suo Don Gesualdo è un forte destinato ad essere un vinto, e quella donna il poeta riesce a farcela vedere povera povera, quell'uomo riesce a farcelo vedere forte forte; e ce li fa vedere lui, senza tuttavia che noi di lui troppo ci accorgiamo. L'eroina è lei che agisce, l'eroe è lui che agisce; ma delle loro azioni sono messe in luce, in una data luce, quelle che al romanziere

Digitized by Google

e che ormai anche al lettore importano; è l'eroina che pensa, è l'eroe che pensa; ma nel pensiero di loro noi veniamo introdotti in quel dato momento, in quel dato modo, con quella data visuale, in quel tono, in quella direzione che il romanziere vuole; insomma costui agisce non come la storia, ma come il creatore della storia. Lui, che l'ha creato, conosce bene ciò che pensa il suo personaggio; potrebbe dunque aiutare anche noi a capirlo; potrebbe illuminarci. Perchè non ci aiuta? perchè non ci illumina?... Oh, egli dovrebbe mostrarsi e romperebbe l'incanto, dovrebbe fare della psicologia e ci porterebbe imbarazzo, dovrebbe insegnare e non ci lascerebbe la gioia della scoperta. Ma non abbiate paura! io romanziere li faccio agire loro i personaggi, ma come voglio io; li faccio parlare loro, li faccio sentire loro; ma dal principio, *radicitus*, li ho creati a modo mio appunto con siffatte possibilità e necessità, e insieme con loro ho creato anche le circostanze con la loro preveduta fatalità.

Riapriamo *I Malavoglia*, rileggiamo quella prosa semplice, bonaria, dall'andamento rettilineo dei martirologi. Oh, *I Malavoglia* sembrano proprio il romanzo della più candida schiettezza; l'autore non vi appare mai mai; la movenza espositiva sovrabbonda sull'emotiva, non ci urtano trucchi di preparazioni, di anticipazioni; il racconto procede cronologicamente. Ma non temere! l'autore ha predisposto la sua accorta tattica d'effetto già nei nomi: il nipote che rovinerà la casa si chiamerà come il nonno che la casa ha sollevato o vuol sollevare, il tiranno si chiamerà Crocefisso, la barca che naufragherà e rinaufragherà colla fortuna dei suoi proprietari si chiamerà col nome di tutte le speranze: *La Provvidenza*; e leggi bene; l'autore non si fa avanti, ma trova ben il modo di entrare nella narrazione: subdolamente entrare per rincarare la fisonomia oggettiva della produzione.

Digitized by Google

Posdniscev discorre col suo compagno di viaggio ed espone teorie. Perchè il Tolstoi non ce le espone lui direttamente? Risponde bene il Borgese: « *Se narrasse Tolstoi, la sorte della sua opera fantastica sarebbe legata a quella delle sue dottrine. Attribuendo tali dottrine a un personaggio, facendogliele esporre in un'ora di esaltazione dopo il delitto, la prigionia e il processo, l'artista, con un espediente inconsapevole e profondo, distingue le sue responsabilità da quelle del personaggio e si mette in salvo. Senza dubbio egli è in quel momento d'accordo, e pensa così del matrimonio e dell'amore. Ma le teorie sono grigie e periture, mentre l'albero dell'Arte e della vita è sempreverde; perciò Tolstoi scarica le teorie sulle spalle di Posdniscev* ». Le scarica, ma come vuol lui e a chi vuol lui, Tolstoi!

In un romanzo così inteso adopra, nei giusti luoghi, piuttosto le movenze di rappresentazione che di narrazione, lavora a scene dialogiche con accorte chiose, lega le scene con accorti sommari e scorci descrittivi e narrativi, prepara con accorte e suggestive anticipazioni la necessità di ciò che vuoi far succedere, gradua scene o situazioni in conveniente progressione, non abusar dell'analisi, lavora saggiamente di sintesi, dà velocità, convergenza e avrai (evviva le ricette!) un romanzo che disgraderà qualunque azione teatrale.

4° - Il vero metodo.

Ma chi costringe te, romanziere, ad un unico metodo?.. Non l'obiettività che è un pregiudizio e che non è affatto sinonimo di drammaticità; non i tuoi lettori, i quali, almeno i migliori, nel tuo libro non cercano tanto il dramma quanto l'espressione bella, cioè intonata come va intonata. Solo la tua visione potrebbe costringerti ad un solo metodo; ma, in genere, tu non hai bar-

Digitized by Google

riere; lascia che essa visione inconsciamente alterni mescoli, fondi metodo con metodo, analisi con sintesi, esposizione con dramma, lascia che crei essa a se stessa la sua molteplicità nell'unica sua sinfonia. Pensa alla duttilità d'intreccio che cotesta tua vergine libertà ti concede, pensa alla molteplicità e varietà di movenze e sottomovenze, di luci ed ombre, di adagio e prestissimo, di delicato e forte; ora sì la tua tavolozza ha tutti i colori, il tuo ritmo ha tutti i ritmi e tutti i timbri in tutte le loro scale via per l'immensa varietà di tutte le possibili variazioni, misture, tonalità. Metodi più metodi, movenze più movenze, arsi più tesi nei mille accordi minori e maggiori come esige l'unico più vasto accordo complessivo; tutte le gamme, tutte le corde di tutti gli istrumenti della tua mirabile creatrice orchestra!

5° - Il valore di siffatte classificazioni.

In verità i metodi sono tanti quante sono le visioni; se qui te ne ho schizzati alcuni, è solo per empirico tentativo di parziale catalogo, e perchè non mi pare cosa proprio del tutto inutile. Chi compose l'*Iliade* non aveva certo studiato retorica nè metodologia; ma chi oggi intende fare la professione di inventare macchine, vuol vedere come sono fatte le macchine già esistenti, le vuol conoscere anche a costo di romperle o guastarle: il sapere come altre persone intelligenti o addirittura geniali hanno composto un dato congegno può aumentare in lui le possibilità di congegnare a sua posta. E tu ricerca e studia i congegnamenti altrui, ma senza il pregiudizio di adoprarli a tutti i costi; studiali per aumentare in te la possibilità dei mezzi tecnici, non per lasciarti deviare; stiudiali per dimenticarli nella creazione, proprio come le parole e i costrutti: *in futuram oblivionem!*

Digitized by Google

(cfr. Cap. XXIV / 5° ε). Che il substrato da cui devi togliere i mezzi espressivi sia ampio, profondo, col maggior numero possibile di possibilità! Tutto serve alla tua tecnica, ma specie ciò che direttamente concerne la tecnica stessa (cfr. Capp. III *d*; XXIV / 1°). Fa' dunque un poco lo spigolistra, il retore, il critico sulla roba altrui, per poter poi fantasticare e scrivere a tutto tuo genio. Non ti sembri perciò superfluo se, spingendo innanzi questa mia analisi o anatomia della Finzione, io continuerò un altro passo a studiare i mezzi tecnici, esaminando quei procedimenti, quella che anche si dice «la condotta», con cui ciascun autore, consciamente o inconsciamente, agisce sulla sua materia attuando il conscio o inconscio suo metodo.

Digitized by Google

CAPITOLO VENTESIMOPRIMO

La Prosa d'Arte: Parola e Azione; Procedimenti.

a) Movimento. — *b*) Convergenza. — *c*) Rapidità. — *d*) Enfasi. — *e*) Selezione. — *f*) Approfondimento. — *g*) Progressione per arsi e tesi all'acme. — *h*) Gradazione o climax. — *i*) Contrapposti e tramutamenti. — *l*) Sospensione e sorpresa. — *m*) Anticipazione o preparamento: 1° Precedenti e susseguenti. – 2° Segretezza. – 3° Tempestività. – 4° Plausibilità. – 5° Nel romanzo. – 6° Nel dramma.

a) Movimento.

La visione, qualunque essa sia, ha in sè la sua efficacia, fattore tecnico della quale efficacia, dicono, è anche il movimento: movimento di personaggi, movimento di pensiero, movimento di cose, da tempo a tempo, da luogo a luogo; « fate agire! fate muovere! » gridano i pratici. Quanta assoluta obbedienza merita questo così assoluto imperativo?

Chi si muove, si muove per una causa, per uno scopo: agisce; e il dramma teatrale il quale gli eroi e i casi di essi vuol rappresentare non solo nella loro sostanza ideale ma altresì nel loro sensibile divenire, nella loro vita e forma materiale, consiste tutto o quasi tutto (anche con

Digitized by Google

Ibsen e dopo Ibsen) nel logicamente muoversi e logicamente far muovere (cfr. Capp. XVII *h*; XVIII *a* 6°, *b* 4°). Invece un romanzo il cui intento non sia soltanto di legare a sè l'attenzione dei frivoli lettori, ha ben altre corde al suo arco, ben altri tramiti al suo procedere; esso va forse più lento, ma più vasto, più vario, più vicino alle molteplici abitudini di chi scrive e di chi legge. Vuol dire che anche là dove esso descrive, dove ricama, dove approfondisce e sembra stare, non fa che preparare e spingere innanzi l'azione, ovvero non fa che coronare l'azione già giunta al suo natural culmine. Il respiro, la quiete, la stasi, la digressione, la relazione, l'analisi, la discussione, l'introspezione non hanno motivo di essere se non in quanto cooperano al generale divenire della generale vicenda, come appunto il silenzio non ha significato se non per ciò che si è detto prima e che si dirà poi.

Le ragioni della forma puramente espositiva furono già studiate altrove: essa è preparazione (cfr. Capp. VIII *c h* 1°; XIX *a b*; XX *c*); essa dà il senso di concretezza e di storia narrata (cfr. Capp. VIII *h* 2° 3°; XIX *b*), essa dà agio all'autore di insinuare il suo commento e la sua glossa (cfr. Capp. VIII *n*; XIX *a b* ecc.; XX *d* 3°). Se tali ragioni non esistono, se la tua penna coll'indugiare non aggiunge vita a vita, se la discussione e l'analisi non scaturiscono dai fatti e insieme non approfondiscono e legano i fatti stessi, allora ciò che deve accadere accada, e accada sulla scena nel dramma teatrale, accada emotivamente davanti alla fantasia del lettore nel romanzo. Non dire: « è successo così e così »; non far narrare! fa' accadere! L'avvenimento deve parlare esso, i personaggi, più che venire descritti, devono apparire e denudarsi essi; non basta che agiscano, devono agire di presenza.

Digitized by Google

Il dramma, già nel suo suono radicale significa: « fare », « operare ». Ciascuna scena sia dunque movimento più movimento, entro i limiti della naturalezza, s'intende, e per arsi e tesi (cfr. questo Cap. XXI *g*)! Precetto vecchio: una scena teatrale è ben fatta quando, anche al semplice leggerla, noi vediamo gli attori alzarsi, sedersi, rialzarsi, passare a destra, traversare a sinistra, dubitare, turbarsi, rasserenarsi, trasalire, fremere, avvilirsi, esaltarsi, uscire, entrare, imbattersi, cercarsi e fuggirsi nelle reciproche loro necessarie contingenze e nel cozzo degli opposti stati mentali.

Il dramma è in ciò che realmente si vede. Tu mi dici: « io allora proruppi in lacrime »; ti posso credere; ma se, dopo avermi accortamente preparato, ti vedo piangere davvero, mi intenerisco anch'io davvero. « L'uccisi! »; è orribile; ma quando sulla strada vedo anche un semplice cavallo cadere stramazzoni, il cuore mi balza più veramente, ho un soprassalto più vivo. Il romanzo si contenta della realtà fantastica, ma in ogni modo vuole anch'esso azione sensoria immediata.

Che se proprio un fatto importante deve giungere al pubblico per via indiretta, traverso una narrazione nella narrazione o nel dramma, esso sia almeno narrato, descritto, patito da un personaggio che effettivamente ne debba patire: il figlio sia pianto dalla madre, lo sposo dalla sposa; forse essendo così riflesso traverso uno stato d'animo tutto emotivo, aggiungendosi emozione ad emozione, l'effetto non che diminuire potrebbe anche crescere.

L'azione è tutto, e appunto nettamente e solidamente presentandomi questo « tutto » tu travasi in me il tuo fantasma. Facendo agire caratterizzi (cfr. Cap. XVIII *a* 6°), facendo agire drammatizzi, facendo agire spingi innanzi il dramma e il libro, facendo agire, grazie alla mimica scenica e fantastica, attiri e mantieni l'attenzione

Digitized by Google

nostra e la intensifichi e indirizzi per le strade dove vuole la tua visione.

b) Convergenza.

Quelle strade convergono tutte su una: una e ben netta, ben in rilievo, ben dominante! e a questa una deve legarsi l'attenzione del pubblico; importa dunque anche per ciò che la simpatia tra spettatore e scena, tra lettore e libro venga creata dai pochi personaggi che direttamente operano, non da quelli altri che non appaiono nell'urto vivo degli affetti e che invece traspaiono soltanto traverso interposta persona che riferisce. Oh, l'interesse lo può creare anche un assente, lo può creare anche una teoria, una tesi! ma bada ai mali passi! cotesto può essere disperdimento, permistione, confusione, traballìo di luce, offuscamento della centrale visione.

Più balordamente agiscono contro questa salda unità di convergenza (ch'è poi l'unità d'azione!) quei commediografi e romanzieri i quali si perdono in vane determinazioni (cfr Cap XVII *h*) e quegli altri che o per finire teatralmente ciascun atto ovvero un dato capitolo, o per desiderio d'altri simili « effetti » spostano l'interesse da un personaggio a un altro, in modo, per esempio, che il primo atto sia l'epopea di Beta, il secondo sia la tragedia o la commedia di Gamma e il terzo la catastrofe di un altro Iota qualsiasi. C'è forse bisogno di ricordare che il protagonista o i protagonisti devono essere re di corona almeno nella tua Finzione? circa l'unità della quale c'è forse bisogno di ripetere ciò che ti ho già cantato e ricantato in tutti i toni? (cfr. Capp. VII; X; XVII *h*, *l*; e cfr. questo Cap. XXI *e*).

Digitized by Google

c) Rapidità.

L'analizzare, il chiosare, il far narrare, oltre che sminuire il rilievo, oltre che nuocere alla convergenza e alla chiarezza, è naturalmente proprio il contrario di quella rapidità che già vedemmo essenziale nella produzione scenica (cfr. Cap. XVIII *b* 4°). Così pure contrario alla rapidità è l'accompagnare l'azione con troppe parole messe in bocca ai personaggi; il difetto che comunemente oggi si chiama « verbalismo ». Se il personaggio è costretto a oralmente rendere conto di sè, è segno che l'azione non lo determina abbastanza; se esso è introdotto a far della eloquenza inutile, a far pompa di stile e di frasche, segno è che l'interesse della vicenda è inferiore all'interesse delle chiacchiere: le frange nascondono il quadro; possono però essere d'oro sopra un quadro di materia vilissima, e allora il pubblico ammira quell'oro; così succede che la parola ingegnosa, speciosa, ammaliatrice, che fa intravvedere chissà quale elevatezza di pensieri e chissà qual luce di poesia è artificio assai frequente per supplire all'ardore e al conflitto delle passioni. Ma se quella poesia, se quell'elevatezza di pensiero esistono veramente e fan corpo coll'azione e sono sostanza viva del dramma, allora siano le ben venute; sono esse che vogliamo; informino esse tutta la fantastica struttura, scaturiscano dalle labbra dei personaggi, producano tutto intorno quell' atmosfera di poesia solo nella quale può fiorire il fiore dell'Arte.

« Rapidità » ci richiama l'idea di « brevità » (cfr. Cap. XVI *e*); ma la questione non è di essere brevi in poche pagine, sibbene di parere brevi anche in molte pagine. *I Malavoglia* sono un libro di circa cento pagine meno voluminoso di *Mastro don Gesualdo*; ma non è questo un romanzo più breve?... Esso è diviso in quattro

Digitized by Google

parti; nelle ultime parti l'autore si affretta, addensa, scorcia; eppure perchè scorrono più agevoli le parti prime che sono più diffuse?

Lo scrittore che si sente poeta, sia poeta prima che artiere della scena e del libro. Sì, un affannoso succedersi e incalzarsi di rapidi eventi su rapidi eventi lega l'uditorio, lega il lettore; sì, il dramma soprattutto è celere per non lasciar all'ascoltatore il tempo di riflettere troppo; ma là dove la poesia ha le sue ragioni, la poesia comandi. E non deve già essere tutto tutto poesia anche lo spettacolo teatrale?... La celerità è una sua caratteristica, d'accordo; pur che essa non rappresenti un artificio, una rinuncia dell'uomo di teatro al poeta! Inutile notare poi che ad essa non va sacrificata la perspicua chiarezza. Il non farsi capire pur di essere celeri è il calcolo più sbagliato che possa fare un autore; specialmente nelle prime scene, nei primi capitoli è così difficile essere spediti e chiari! ed è così difficile legittimare i tramutamenti dei personaggi! difficilissimo poi al dramma di pensiero riuscire persuasivo quando, per non arenar nella noia, trabalza via veloce ed arduo, a furia di impeti lirici (cfr. Cap. XVIII *a* 7°).

Il romanzo non è però mai così assillato come il dramma; perchè dunque non deve profittare del suo maggior agio?.... Ci sono romanzi d'appendice, ci sono romanzi anche di autori in voga, che vanno, corrono, volano diritti e frettolosi come chi sia in ritardo; ma i migliori sanno correre e camminare, affrettarsi e allentarsi, scorciare ed allungare, e riposarsi alle giuste tappe. Il romanziere sa bene qual'è la scena capitale cui ti vuol portare, sa bene qual'è l'intrigo che a quella scena ti farà giungere; ma egli interpreta a suo modo il classico « *semper ad eventum festinat* », e come sa legare i lettori ai personaggi e all'intrigo, così li sa legare anche alla visione ge-

Digitized by Google

nerale, condisce di poesia la loro impazienza, li fa contenti anche nella trepida aspettativa, pronto poi al momento opportuno a precipitarli verso la catastrofe. Intanto egli ha preso occasione e modo di creare tutti gli elementi per i quali quella catastrofe eromperà necessaria e ineluttabile dalle viscere stesse della vicenda; intanto egli ha preso occasione e modo di dirti ciò che lui vuole dirti, per suggestionarti come vuole suggestionarti, per farti inneggiare con lui al sole nascente o pianger sul comune destino degli uomini.

d) Enfasi.

Una netta convergenza e una giusta rapidità dànno poi quello che si chiama la « chiarezza » e che soprattutto nel teatro è aiutata da una certa enfasi di parole e di movimento. Non importa se a casa tua le cose generalmente vanno più adagio e più dispersamente e con tono più pacato; il teatro è sì la riproduzione della vita, ma quale riproduzione? e di quale vita?... Qui c'è sì il quadro animato, plastico, ma non un quadro qualsiasi; c'è sì la vita in fatto ed in atto, ma insieme c'è una seconda vita la quale esige altre proporzioni, altro spicco, altra prospettiva che non la banalità della materiale cronaca quotidiana. Se la materiale cronaca quotidiana non ti è banale,è perchè già tu la deformi percependola e arricchendola di te stesso (cfr. Capp. VI *a*; XVII *d*); e così, ma più arditamente, fa il teatro; il quale non è un « fare » ma un « fare di nuovo », non solo nel senso di una nuova creazione, ma anche nel senso di rifare in un'atmosfera dionisiaca e per le strettezze del palcoscenico ciò che nel comune tono di vita succede o può succedere e anche non succedere fra le larghe quinte del mondo fisico. Per godere bene un panorama l'alpinista

Digitized by Google

si sposta lui, ascende lui, si adatta lui; il panorama del dramma, quadro che va visto da lontano, deve invece disporsi esso per l'immobile spettatore; e come le attrici si segnano l'arco delle ciglia, si dipingono, si truccano, così la visione drammatica deve caricare date linee, segnare dati ritmi più forte che non succeda nella vita di casa nostra, più energicamente e più conciso di quello che non comporti il romanzo (cfr. Cap. XIX *e*).

e) Selezione.

Siffatta enfasi (non estranea al romanzo) è soprattutto nel teatro intimamente connessa colla rapida convergenza; per arrivarvi, basta spesso l'abbreviare. Ciò che è rapido è forte, ciò che è forte è rapido; e tanto la forza quanto la rapidità non possono darsi senza lo sgombro di tutto ciò che non è assolutamente necessario (cfr. Cap. XVIII *b* 4°). Tu, drammaturgo, non hai poi a tua disposizione che un piccolo palcoscenico e un'ora e mezzo di tempo; sei costretto a essere stringato, e tuttavia a caratterizzare persone, a far succedere eventi, a non urtare il buon senso, a incatenare l'attenzione, anzi a strappare gli applausi del pubblico; vasto cómpito in termini brevi: far vivere e non poter spaziare! aprir prospettive di meraviglia su una prospettiva posticcia, scuotere mille coscenze e non poter far vibrare che poche corde! Siffatte poche ma miracolose corde vanno bene scelte; fra le miracolose devono essere le più miracolose.

Anche il romanziere, l'artista in genere, elimina, sceglie, accetta e cerca limiti più limiti; egli sa che, a parte la Poesia, già nella definizione di « interessante » è implicita l'idea di scelta e di esclusione, di privilegio e di trascurabile. Perchè vuoi dirmi tutto di tutto?... perchè sforzi il tono là dove dovresti parlare in sordina?

Digitized by Google

perchè parli là dove dovresti tacere? Dàmmi l'essenziale, poni in risalto quel poco che importa e il resto smorza, taglia, sottintendi (cfr. Capp. VII *c*, *d*; XVII *h*; XIX *c*). Perfin l'oratore sa di non dover pretendere di esaurire tutti gli argomenti che ha alla mano; egli non è un filosofo, non è un trattatista, non è un archivista; egli conoscerà sì in tutto e per tutto la sua causa, ma dirà solo le poche cose che gli importano e si guarderà bene dal mettere medesimamente in piena luce tutte quelle poche cose, e ancor più si guarderà dall'attaccare troppo lontano il primo anello della catena dei suoi entimemi.

In confronto coll'oratore, in confronto col romanzo il dramma elimina con ben altro rigore, sceglie con ben altra esigenza; e, poi che ha scelto, recide, taglia, comprime come ingiunge ed impera la sua prospettiva. Una prospettiva davvero tirannica, già nel numero dei personaggi (cfr. Cap. XVIII *a* 3°), ma anche nel dialogo (cfr. Cap. XIX *e*), anche nelle situazioni. Quanto a queste il teatro è eminentemente unitario; arriva fino ai sacrifici più dolorosi, arriva fino a ciò che pare e forse è convenzione. Il drammaturgo prima di cominciare a scrivere deve risolutamente aver già fatta una scelta fra genere e genere di produzione teatrale; poichè dei generi retorici si sparlerà sempre, ma ciò non impedisce che essi là più trionfino appunto dove corrono maggiormente le masse del popolo. E se per queste masse il drammaturgo sta scrivendo una commedia, guai a lui se ci mescola elementi tragici o melodrammatici. Una farsa deve essere una farsa, tutta d'un pezzo e d'un metallo; e una commedia deve essere una commedia; anzi essa ben chiaramente e soltanto sarà o tutta d'intrigo o tutta di carattere o tutta di costume o tutta di grottesco o tutta di introspezione; la commedia verna-

Digitized by Google

cola ha il suo sigillo; il dramma popolare ha la sua impronta; e chi li scrive non ha nè spazio nè tempo nè mezzo per coordinare a perspicua unità elementi diversi, e l'uditore non ama uscir dalla strade battute, non vuole faticare nè di cervello nè di troppo vari stati d'animo. Egli è venuto a sentir la commedia, vuole la commedia! che se il cartellone o il nome dell'autore non gli hanno ben esplicitamente già determinato il genere dello spettacolo, egli, che ha pagato il biglietto, si affida sì fin dalle prime scene con una certa quale degnante curiosità alle situazioni, ai caratteri che via via vede determinarsi sul palcoscenico, ma vuole sapere presto quale genere di emozioni l'attendono; gli dà noia l'incertezza sulla qualità delle sue future vibrazioni spirituali e fisiche; ammette di non capir subito come l'avventura andrà a finire, ma vuol sapere a che genere di avventura sta per essere interessato, anzi impigliato.

Del resto, come la velocità del treno è dovuta anche alle rotaie, così la rapida convergenza scenica, male sopportando varietà di strade e di direzioni, vuole non solo persistenza, ma energia, impeto, coraggio in quella sola ben netta direzione. Scrivi, supponiamo, una commedia strana, paradossale?... deve essere strana e paradossale in tutto e per tutto, intrepidamente! In caso diverso sonerebbe falsa, non sarebbe tutta di un tono.

f) Approfondimento.

Tutto ciò che è inutile è dannoso, e non è il numero delle situazioni quello che fa, sibbene la qualità di esse ed il modo di più o meno secondo il bisogno metterle in rilievo e approfondirle.

In gergo si dice: le situazioni principali vanno sfruttate senza residuo: cioè, data una situazione, non basta

Digitized by Google

domandarsi: « il personaggio, con quel dato suo carattere, con quei dati suoi precedenti, in relazione al resto della storia, come si deve comportare nelle circostanze di questa situazione?... come mi comporterei io nei suoi panni?... come il tal dei tali mio amico da cui ho preso il primo spunto per creare questo carattere? ». Tali o simili domande l'artista se le è già fatte inconsciamente nell'aurora stessa della creazione; ma questa creazione, siccome non avrà meriggio se non dopo un séguito di intuizioni, così non deve contentarti finchè, rifondendo fantasma entro fantasma, tu non abbia sviscerato ciascuna prescelta situazione in tutte le minime pieghe di tutte le sue più profonde possibilità.

Ti capiterà talora di esser còlto da meraviglia nello scoprire nuove luci e nuove ombre, nel vedere i tuoi personaggi non solo causare le situazioni ma dalle situazioni essere essi medesimi vieppiù determinati e plasmati; con meraviglia nelle situazioni e nei caratteri troverai pronti i nessi fra scena e scena, troverai già preparati per te dalla provvidenza della logicità storica gli episodi di transito i quali leghino permutamento con permutamento; la tua storia progredirà da sola, necessità per necessità, effetto dietro causa, evento dopo evento. Meschinello te, se per trovare il passaggio da un episodio ad un altro ti smarrisci a cercare nuovi episodi, se per aiutare le tue vacillanti situazioni ti butti avidamente a costruire altre situazioni di zeppa; e ancora più meschino se, anche non costretto dall' asciuttore della vena fantastica, anche solo per ozio, cedi alla tentazione di qualche improvvisa opportunità balenata a casaccio come lampottamento lontano di un temporale che non è del tuo cielo: astri che appaiono e spaiono e non son le tue stelle, ma bolidi che vanno a cader di là dal tuo orizzonte. Lasciali cadere! essi non hanno nulla che fare colla tua visione; disper-

Digitized by Google

dendoti ti impelaghi, ti esaurisci; aggiungendo situazioni non richieste, o devi pure aggiungere personaggi effimeri o devi trascinare i veri tuoi personaggi a dire e fare cose che a loro non appartengono, e così li sminuisci, li umilii, li falsi; inutile avvertire che, falsandone anche uno solo, turbi tutti gli altri, ingombri ed annebbi l'intera azione. L'artista nasce ricco; sceglie, scarta, non aggiunge; le sue logiche soluzioni le va a cercare nello svolgere, nello sviluppare, nell'approfondire fino all'estremo le poche ed ottime situazioni prescelte.

È sera tardi, piove e tira vento, sì che David Copperfield, il ricco e cortese gentiluomo, si affretta ad entrare nella strana casa del buono e generoso marinaio Pegotty: la strana casa ch'è poi la vecchia nave tratta a secco e riadattata. « *C'è una certa agiatezza là dentro* », e lì, mentre fuori è tenebre e mal tempo, il Copperfield, il Pegotty, le sorelle e la nuora di costui, quietamente discorrono attendendo i due fidanzati Cam ed Emilia, figlio quello, nipote questa del Pegotty. Il quale a un certo punto si alzò, smoccolò la candela e la pose sulla finestra. « *È per la nostra Emiliuccia* »; disse: « *la strada, vedete, non è gran fatto illuminata,.. ed ogni qual volta io son qui prima dell'Emilia, penso che la povera piccina, nello scorgere da lontano questo lume, dica innanzi tutto a se stessa: — Ecco la casa! — e poi: — Mio zio c'è! — Oh, ella sa che quegli il quale si occupa in tal modo di lei sono io... Oh dovreste darmi del fanciullone! più ancora! sapete che cosa mi sono proposto di fare quando l'Emilia si sarà maritata e partita da questa casa? Metterò la candela sulla stessa finestra non appena rientrato qua dentro la sera (e come potrei vivere altrove alla mia età?). Farò come se aspettassi ancora la mia piccina; e per dimenticare ch'essa abita sotto un altro tetto, io, guar-*

Digitized by Google

dando il lume dalla finestra, ripenserò: Emilia lo scorge da lungi; Emilia sta per venire... Ridete, ridete pure del fanciullone! ve lo permetto; grazie al cielo posso ridere anch'io di buon cuore, poichè eccola qua! »

No, la non era dessa: era Cam solo. E bisognava che la pioggia fosse di molto cresciuta, poichè egli aveva calate sul volto le larghe tese del suo cappello. « *Dov'è l'Emilia?* » *chiese il Pegotty.*

Cam, impacciato, dice che l'Emilia è lì fuori. Perchè non entra?... Cam esce col Copperfield e gli svela che l'Emilia è fuggita; non gli dice però che è fuggita con quel Steerford che lui stesso Copperfield ha presentato e introdotto in casa dei Pegotty dove l'Emilia era cresciuta bella e fiorente; non glielo dice; gli domanda invece aiuto per dar la triste notizia allo zio. Ma ecco lo zio esce anche lui incontro alla sua Emiliuccia. Questa non c'è; ma Cam ha una lettera di lei.

Tutti rientrano; tocca al Copperfield leggere forte la triste lettera. Fremiti e ambascia del Pegotty; vuol sapere il nome del traditore. Cam esita; svelare il nome del traditore è offendere l'ospite lì presente, Copperfield. Cam riprende a narrare senza far nomi, e la sua narrazione fa fremere di diverso fremito ciascuno degli ascoltatori. È il povero Pegotty stesso che indovina e nomina Steerford. Il dolore, l'onta, l'ira, la ribellione, l'amore, il sentimento di ospitalità, la devota sommissione contrastano e lottano; la scena è stupenda e con essa forse voi avreste chiuso questo capitolo XIII di *David Copperfield*. No; la scena si approfondisce. Il Pegotty cerca il suo mantello, cerca il cappello; vuole partire. « *Dove andate zio?* » « *Dove? Non monta; vado a cercarla!* » La scena finirà dunque con la partenza del Pegotty?.., No, il marinaio non partirà, almeno per allora. Ma vedete quante possibilità si irradiano da questa scena!

Digitized by Google

quale sarà il domani di tutte le persone che in essa noi abbiamo incontrato?...

g) Progressione per arsi e tesi all'acme.

In un complesso così organico come è la Finzione artistica, la selezione e l'approfondimento di scena in scena siano subordinati a tutta l'intera visione; la prima e l'ultima pagina di un romanzo, la prima e l'ultima battuta di un dramma sono fatte l'una per l'altra; le situazioni minori si contrappesano e si completano reciprocamente e tutte sfociano nella situazione unica maggiore; lo svolgimento di quelle è lo svolgimento di questa, e viceversa. Ma perchè ci sia svolgimento è necessario che la Finzione sia almeno in due momenti progressivi: 1° lotta 2° vittoria; ovvero: 1° lotta 2° sconfitta; e così: ricerca e certezza, ovvero: ricerca e dubbio; insomma: bianco e nero, sole e tempesta o viceversa. Aggiungi un terzo momento (anzi un attimo!) di chiusa, ed avrai l'*omne trinum perfectum*. Situazioni minori di ciascun momento accentrantesi nella situazione maggiore, comune ed unica per tutt'e tre i momenti, ristabiliscono la necessaria unità.

Ogni situazione minore è un commosso raggio che con altri raggi, come le onde elettriche all'antenna radiotelegrafica, concorre a un unico vertice; il vertice è fatto da quei raggi; li raccoglie e domina, ma senza di essi non esiste. Il vertice della Finzione artistica è la situazione maggiore, o acme, o catastrofe, alla quale dunque si arriva non per linee rette, uniformemente tranquille, ma per situazioni cioè trabalzi e nodi minori, piccole catastrofi subordinate alla catastrofe acme. E siccome ogni situazione per quanto secondaria vuol pure un po' di preparamento, il romanzo non è tutto emozione, nè il dramma è tutto agitazione; c'è luce ed om-

Digitized by Google

bra, movimento e quiete. Si capisce: movimento e quiete non in senso assoluto; giacchè, se i punti di maggior rilievo emotivo li puoi chiamare « arsi », le pagine e le battute che cadranno in « tesi » non saranno mai stagnanti e inerti. Anche quando al drammatista è giocoforza tenere in scena un sol personaggio, se non si arrischia a farlo monologare, lo fa muovere, lo mostra inquieto, preoccupato, o almeno curioso dei mobili, dei gingilli che ha lì intorno: gli dà insomma degli atteggiamenti di vita. E lo toglie presto da quell'imbarazzo, e volge presto la tesi rinforzandola verso l'arsi, e le varie tesi e le varie arsi avvicenda e commesce. Il medesimo, più agiatamente, conscio o inconscio, fa, come abbiamo visto, il romanziere qui confidenzialmente esponendo, là abbandonando il lettore nel fitto dibattito, in un luogo lentamente suggestionandolo, in un altro trascinandolo veloce per scorci e riassunti, alle volte lasciando a lui di indovinare e ricostruire, alle volte invece facendolo indugiare, per poter intanto peculiarmente illustrare, porre in tutta luce, e anche ribadire e ripetere.

Ripetere; ma l'artista sa che il ripetere è proprio come l'interferenza fisica: è una sovrapposizione di onde la quale o dà incremento o dà confusione o anche silenzio; l'artista sa che il rilievo più che ripetendo si ottiene vivamente, concisamente drammatizzando, e non dimentica che, come nella vita reale sono la prima e l'ultima impressione quelle che più contano, così anche in Arte il principio e il finale dei capitoli, degli atti, e in genere delle partizioni, e a maggior ragione di tutta l'opera, dànno rilievo già per se stessi anche indipendentemente dalla volontà di chi scrive. Là dunque sia l'accenno che ti interessa, là la persona che ti preme. Ecco perchè i finali sono generalmente in arsi, e dei cominciamenti lo scrittore profitta per creare intorno ai per-

Digitized by Google

sonaggi quell'atmosfera di comune vita casalinga, ovvero di comicità, ovvero di tragedia, ovvero di liricità, ovvero di esaltazione, ovvero di grottesco, ovvero di pensiero la quale avvinca gli spettatori e, dirò così, li intoni col tono generale della Finzione poetica. Se non è per motivi di graduazione o di contrapposto, siffatta atmosfera va creata, almeno in parte, il più presto possibile, al primo cominciar del lavoro.

Medesimamente si dica circa il fissare tempo, luogo e personaggi. Specie a teatro il pubblico vuol subito sapere: in che luogo siamo? chi è il protagonista? chi sono gli interlocutori? quali relazioni corrono fra essi? perchè qui si ritrovano? che cosa hanno fatto? che cosa stanno per fare? Domande queste alle quali, nel séguito dello spettacolo, il pubblico deve presto saper rispondere anche per ogni nuovo personaggio ch'entri in scena. Il protagonista, o chi più importi, sarà stato anzi così annunciato o determinato dagli interlocutori precedenti che, quando esso primamente appaia subito venga riconosciuto anche prima che apra bocca. Magda di Südermann appare la prima volta solo nel secondo atto; l'autore ha voluto che prima noi la conoscessimo un tantino indirettamente traverso la sua famiglia; ce l'ha fatta desiderare; ora la identifichiamo volentieri. Ma in genere, quando la vicenda non esiga altrimenti, più presto si identifica meglio è. E così sia per l'antefatto, per il luogo, per il tempo, per tutta la storia insomma. L'uditorio non deve esser costretto a consultare la lista delle *dramatis personae*, nè esso può aver sott'occhio le didascalie.

Il dialogo non solo deve dire tutto, ma presto. Nel principio sta l'impostazione di qualsiasi lavoro; se l'ultimo atto del tuo dramma, se gli ultimi capitoli del tuo romanzo cadono, è inutile che tu ti spazientisca sopra essi rabberciandoli; comincia da capo! per te non

Digitized by Google

è *in cauda*, ma *in capite venenum!* Dalle radici il fiore, dalla fonte il ruscello, dalle premesse le deduzioni, dal primo impostamento la soluzione; chi è ben partito ben arriva; e allora, libero di cure maggiori, potrà anche trionfalmente arrestarsi se colle ultime pagine, colle ultime scene avrà saputo riconciliare a sè perfin coloro i quali nel corso del capitolo, dell'atto, del libro, del dramma aveva lasciato peritanti o addirittura ostili.

Alla tecnica del cominciare e del finire si connette quella del far entrare e far uscire di scena i personaggi. Già nella vita quotidiana chi viene e chi va si caratterizza. Anche tu, quando ti presenti a un superiore o a uno sconosciuto e quando lo lasci, hai forse bisogno di confessarti in sul chi vive. Le entrate e le uscite sono in rilievo già per se stesse, e quel rilievo esige motivazione e caratterizzazione, cura stragrande.

Dicendo situazione, arsi, acme, si dice conflitto, si dice dunque passione, azione mentale, angoscia d'animo, gioia spirituale, orrore od entusiasmo, nuovo e più nobile e più vibrante stato di coscenza, commozione insomma che più non si rattiene e scoppia nel libro, sul palcoscenico e di lì si ribatte nel lettore, nell'ascoltatore. Ma so bene che all'arsi e all'acme si arriva anche per l'azione fisica, anzi per ingredienti di ogni genere i quali vanno dalla coppa avvelenata ai buffi acrobatismi del primo attore, dal filtro d'amore alle gambe delle ballerine, dal fatale duello ai quadri viventi, dai colpi di rivoltella alle parate spettacolose, dal generale massacro dei drammoni popolari all'ultima gran scena coreografica delle operette o del melodramma. Il romanzo e il dramma d'Arte, pur usando dell'azione fisica, mireranno sempre all'azione mentale; nè nell'arsi esagereranno di vigore fuori posto, nè nella tesi cadranno nella sonnolenta languidezza. Le situazioni vanno sì,

Digitized by Google

almeno nel dramma borghese, approfondite per esplorarne tutte le possibilità, ma di queste possibilità sempre si devono attuare solo quelle che la visione comporta; e al giusto posto, e nella giusta tonalità.

k) Gradazione o climax.

Si vedeva, per esempio, che la prima scena di un dramma è già naturalmente in uno speciale rilievo; ora, se tu rinforzi ancora siffatto speciale rilievo facendo in quella scena succedere qualcosa di grandemente emotivo, aggiungendo dunque arsi ad arsi, come reggerai tu più il lavoro? Tu hai portato lo spettatore in alto fra nubi e folgori; egli reclamerà forse di trovare il sereno, ma un sereno più in alto, un sereno che valga e ristori tutta quella tempesta. Il movimento del tuo dramma del tuo romanzo non deve essere solo rapido e convergente, ma deve essere anche progressivo, e non unicamente nel senso che ogni capitolo, ogni pagina ogni scena ogni battuta aggiunga fatto a fatto (*congeries*) spingendo l'azione nel suo divenire e finire; ma anche nel senso che i fatti si rincalzino superandosi via via di forza e di rapidità (*climax*) in continuo « crescendo » verso l'acme o catastrofe. Non solo il movimento della scena non deve urtare il movimento dell'atto, e l'atto non deve nella sua onda lirica contrastare colla generale liricità dell'intero lavoro, ma la coordinazione e la subordinazione di mezzo e di effetto, di luci e di ombre, di arsi e di tesi devono, in genere, essere tali che l'emozione vada crescendo dalla prima situazione all'acme, da scena a scena, da atto a atto, da capitolo a capitolo. Le parentele e soprattutto i contrasti fra situazione e situazione, fra personaggio e personaggio devono legare il lettore e l'ascoltatore facendolo passare da stati d'animo a stati d'animo diversi, opposti anche, ma sempre tali che non

Digitized by Google

si elidano, tali anzi che, sommandosi, si aiutino, dal pianto al riso, dal timore alla speranza o viceversa, con sapiente disciplina colorendo, spingendo, sferzando, ingrandendo, esasperando la passione fino allo scatto e allo scoppio finale.

Perchè certi lavori drammatici bene cominciati, bene inquadrati non finiscono di piacere?... Perchè non ascendono come ascende il climax o scala; sono graduati a rovescio; tutto è stato detto in principio, tutta la forza è stata usata nelle prime scene; e allora, dopo le prime gagliarde situazioni, diventa difficile lo sviluppo, non c'è più progresso di intensità anche se c'è ancora progresso di cronologica storia.

Invece lo sviluppo storico deve ad ogni passo segnare un incremento di interesse; ad ogni passo le fila si devono stringere più fitte, l'inseguirsi delle tesi e delle arsi deve accelerarsi e insieme intensificarsi di liricità, in modo che tale arsi la quale vibra efficacemente emotiva in principio del libro, nelle ultime pagine non sarebbe che una troppo lunga tesi; e viceversa tale rapida tesi della conclusione sarebbe troppo forte arsi subito dopo il frontespizio. Parlo in generale, molto in generale, si intende; potrebbe darsi che il tuo fantasma inconsciamente si fissi in quell'*ordo homericus* che gli antichi retori suggerivano per le prove positive della dimostrazione oratoria: cominciare con qualche argomento ben solido, finire con gli argomenti più efficaci e inserire di mezzo gli argomenti più deboli.

E chissà quante altre cose si possono dare in una produzione fantastica!... ma nel mondo fisico quale cosa parrebbe più libera dello spirare dei venti, del volare degli uccelli?... ebbene, l'aquila non lo sa, il gabbiano non lo sa, eppure essi volano secondo una ben fissa legge. Il volo della tua fantasia ha quest'altra legge: la gradazione

Digitized by Google

finisce di ascendere quando è arrivata all'acme; questo dà il tocco magico e l'infocato sigillo, ma non si prolunga e tanto meno si ripete. Oltre il vertice non c'è che la fine; sopra la vetta non c'è che l'infocato cielo. Discendi un breve tratto l'opposto versante: piace un poco d'ombra dopo tanto sole!

i) Contrapposti e tramutamenti.

Uno dei mezzi più soliti per le arsi e la gradazione è il contrasto o contrapposto, così abusato nel melodramma, nell'operetta, nella farsa, nel dramma e nel romanzo stesso. La « situazione » che cosa è già altro se non un contrasto (cfr. Cap. XVII *h*)? e che cosa è tutta la prosa di fantasia se non una regolata mutazione di contrasti? Ecco, nella *Merope* del magnifico Maffei, una madre che ha il figliuolo lontano e dubita che il tiranno l'abbia fatto uccidere per mezzo di tale giovane il quale ora le si presenta nella reggia. Ella ha dunque davanti e presso di sè come ospite quello stesso che ella crede l'assassino del figlio; lei lo vorrebbe uccidere, ma il tiranno, cui ben gioverebbe quel presunto delitto, prende le difese dell'ospite; e non sanno, miseri! che l'una inveisce contro il proprio suo figliuolo stesso e l'altro difende da morte quello che appunto egli cerca a morte, quello appunto il quale fra breve scannerà lui restituendo se stesso e il regno e la libertà all'infelice madre.

« *Sapete che cosa mi son proposto di fare quando l'Emilia si sarà maritata...?* » chiede il Pegotty nel brano che (in questo Cap. XXI *h*) ti citavo dal Dickens. Che c'entra la dolce ipotesi del matrimonio dell'Emilia?... c'entra che, proprio in quel momento, l' « Emiliuccia » sta fuggendo con tale che non la sposerà mai.

Digitized by Google

Cito cose lontane per non citare trasmutazioni e contrapposti che voi potreste più o meno ammirare a teatro questa sera o in questo momento stesso aprendo un romanzo o un dramma qualsiasi: tutte storie le quali non fanno che presentarvi mutamenti, rivolgimenti, trasformazioni di persone e di vicende, da Achille « *che per amore alfine combatteo* » alla bisestile trecentosessantaseiesima novella del Pirandello, dai *Captivi* nelle loro fonti greche o più lontane al più recente drammone o drammino dei volonterosi filodrammatici domenicali.

Quanto ai personaggi, una volta trionfava l' «agnizione », e ancor oggi i ritrovamenti, i ritorni, i segreti svelati ci ricacciano troppo spesso nello scambio o permuta di persone. Timoteo si credeva od era creduto figlio o amante o nemico di Teotimo; si trova poi tutt'altro. Euriste dovrebbe fare il carceriere o il tutore o il servo o il mezzano o ciò che vuoi tu di Aristone; fa invece l'opposto. Clodia dovrebbe sposare o crede o desidera di sposare Clodio; sta' a vedere: le cose andranno ben diverse; e così via. Dall'ago al milione la povertà si tramuta in ricchezza, anzi in lusso; dalla mattina alla sera la tempesta si tramuta in nitido stellato, o viceversa.

Ma per fortuna nel teatro e nel romanzo già del secolo scorso predominano le tramutazioni di puro stato d'animo. All'alzar del sipario, alle prime battute di un interlocutore, tu pensavi di aver davanti a te un vile; passano le scene, passano gli atti e ti trovi di fronte a un coraggioso. Quella donna che prima compassionavi come una disgraziata peccatrice, ecco ti risulta un'eroina. Quel « no! » detto dall'infedele o dalla scontrosa amante ecco si capovolge in un « sì! » che tutto accomoda e ti manda a casa contento; o viceversa. Anche qui e sempre si tratta di trasformazioni, capovolgimenti, inversioni o almeno contrasti di situazione.

Digitized by Google

Ecco ora i personaggi si scambiano le parti; e tu ti commovi nel vedere la debole giovanetta riparare agli errori del valido padre, o da sola sostenere quella famiglia che dovrebbe dare a lei l'agiatezza; ecco la sorella sacrificarsi per la sorella, la delicata nipote divenir guida, sostenitrice, correttrice del vecchio Antiquario; o diversamente scaturisce il patetico quando la madre che ha errato si inginocchia davanti alla figliuola per chiederle scusa del comun disonore, o quando il padre china il capo davanti al figlio e tra i singhiozzi sa appena bisbigliargli: grazie! Ma altrove, più familiarmente, è il figliuolo che prova la lezione al padre, è la figliuola che dà consigli di eleganza alla madre, sono le convittrici che hanno qualcosa da insegnare al loro impacciato professore; è il marinaio di W. Pett Ridge, il quale, imprigionato perchè ubriaco, torna dilettevole, utile, desiderato, necessario a chi l'ha imprigionato; e sprizza il comico, balena l'umorismo, scoppietta la satira quando il povero vedovo, che ha sei figliuole e vorrebbe un maschio, prende una seconda moglie e la sorte, retoricissima anch'essa, gli sostituisce il desiderato maschio con altre due autentiche bambine, o quando, col suo diploma, Donna Minna torna malvisa e ridicola da quei faticati studi di Palermo i quali dovevano renderla ragguardevole, agiata, trionfante presso tutte le comari del natio pettegolo borgo.

Dall'incrociarsi delle più ovvie vicende l'artista ha tratto scintille insospettate e sul rivolgimento di cose e di persone voi piangete o ridete o amaramente sorridete, e quel singolo nodo di casi, di affetti, di sentimenti lo sentite come l'eco o il riflesso di tutto un più largo urtarsi e travolgersi delle umane sorti: l'onda breve che si frange sulla sabbia del lido è davvero l'ultima onda di tutto uno sterminato mare eternamente in travaglio; anche quando il travaglio è celato da quella che noi

Digitized by Google

chiamiamo la bonaccia. Attendete la prima nube nel cielo, il primo soffio nell'aria: il mare muta colore e brivido; già laggiù si gonfia ed agita: è pronto alla tempesta. La tempesta è il gran dramma il quale finisce, esaurisce le sue trasmutazioni, ineluttabilmente: l'eroe dopo dieci anni di guerra torna vittorioso, ma appena varcata la soglia della propria reggia cade sotto la scure vibrata dalla donna che egli aveva scelto per moglie e regina; ovvero, nolente, sarà stupratore della madre, e il figlio, nolente, ucciderà il padre, e, fra il sangue e l'orrore e il raccapriccio e il delitto che non doveva esser delitto e che irrimediabile devasta le famiglie dei re, sboccerà il soave fiore di Antigone. Guerre e paci, tradimenti e stragi, osanze e scaltrimenti, e già l'uomo assapora la combattuta vittoria; ed ecco, legge inviolabile, la catarsi: quanto grande fu la colpa, tanto terribile è l'emenda; chi molto errò molto espia e quanto più contrari ai previsti ora si incalzano gli avvenimenti, tanto più mutata è l'anima dell'eroe; o, se resiste, si infrange; o, se trionfa, si fa pio; o, se pio non diventa, la vendetta lo coglie sulla via sacra e l'aggioga al carro dei vinti ovvero lo prostra cadavere nel trionfo di chi un giorno soffriva. O ingiustamente cadde? e allora Antonio scopre dinanzi all'atterrita moltitudine il cadavere di Cesare, e la vendetta è nel popolo, il compianto è in tutti i cuori e la tragedia continua dopo la tragedia.

La tragedia la portiamo anche in noi stessi: improvvise ansie, repentini lampi, schianti di coscienza, pronte risoluzioni dopo il lungo dubbio nel regno dello spirito; e tramutamenti rapidi, a scosse, a sussulti come quelli del teatro d'introspezione (cfr. Capp. XVII *i*; XVIII *a* 7°; XXI *c*, *m* 6°).

La commedia vecchia invece può, se vuole, far mutare adagio e piano e anche non totalmente, e può lasciare

Digitized by Google

la speranza od il timore del ritorno allo stato primiero. La minaccia può rompersi in sereno come in certe commedie nostrane, le quali dapprima si presentano fosche e promettono angoscia e poi invece, a un repentino doppiare di rotta, a un giro di vento, si risolvono in rosee e alle volte gioconde sfumature. Ma c'è bene chi vi fa ridere addirittura, ridere e ridere del buon riso nostro paesano; di che ridete se non di mutazioni e di contrasti?... Nè per far buon sangue a spese delle opposte vicende fa bisogno di andare all'operetta (intreccio di due mutazioni buffe) nè tampoco alle spregiate *pochades* francesi o franciosizzanti (garbuglio di due o più mutazioni salaci); vi bastino le commedie migliori e più in auge di tutti i tempi, dalla prima di Aristofane all'ultima del Fraccaroli, dall'*Aulularia* di Plauto, dal *Tartufo*, dall'*Anfitrione* all'*Impresario di Smirne* o al *Don Marzio* o al...: chiedetene l'elenco e l'arte al Siciliani o al Musco o al Petrolini. In tutti i tempi la sana gaiezza può ben avere trovato e può ben ancora trovare le sue limpide sorgenti là dove le trovarono Sganarello e Arlecchino re; vale a dire nelle barocche discrepanze di tempo ossia anacronismi, nelle buffe difformità di posizione sociale o di volontà forzata o di ambizioni riversate o di idealità fraintese, nelle incomplete permutazioni fisiche e morali dei goffi o dei presuntuosi o degli stolidi o di chi fa virtù d'un difetto ovvero rende difetto una virtù e traveste il corpo o l'anima, in tutte quelle situazioni insomma che lietamente accozzano caratteri, tendenze, stati d'animo contraddittorii o soltanto discordi ora nei più ora nei singoli e oppongono e fino alla giusta crepa del ridicolo scambiano, scardinano, scombinano, invertono, arrovesciano coscienze, cose ed eventi.

Digitized by Google

l) Sospensione e sorpresa.

Come succedono questi tramutamenti nella produzione comica e non comica?... dalla tesi all'arsi, dall'esposizione all'emozione, ora per lento graduale trapasso, ora per repentina svolta. Il lento graduale trapasso ci tiene in sospensione, la repentina svolta ci dà la sorpresa. Diciamo subito che l'arsi e l'acme per sorpresa sanno di una certa qual delusione, nè facilmente si possono sempre preparare e giustificare davanti ad ogni pubblico. Tu hai un bel dire che tutta la vita è intessuta di sorprese; il lettore e l'uditore, dopo il primo colpo emozionale che loro dà l'impreveduto capovolgersi di situazione, subito si rifanno, si ribellano, lottano contro l'emozione loro stessa. Non è detto che questa non possa vincere essa, superando quel tentativo di analisi e di reazione. Perchè c'è sorpresa e sorpresa, c'è abilità tecnica e abilità tecnica, e soprattutto c'è visione e visione; uno spediente può essere intonatissimo in un libro del Da Verona e stonare ragliando in un libro di qualche più saccente.

La sorpresa crea una nuova situazione, la sospensione invece bilica e devia una situazione già prima iniziata. La sorpresa interrompe una tesi A per creare improvvisamente un'arsi X, la quale, rispetto ad A, rappresenta un brusco passaggio, un salto, come se di mezzo mancassero altre tesi ed altre arsi; la sospensione invece piega, orienta, flette, disciplina una tesi nel suo fluttuare d'alto e basso verso quell'alto che per essa è il sommo, cioè la sua naturale arsi. La sorpresa è un balzo, un'interruzione, un crepaccio; la sospensione è una strada che si svolge ora diritta ora curva, ora a serpentino, ora nel poleggiato piano, ora nel buio cunicolo di un monte.

Le varie onde liriche della Finzione s'appuntano al

Digitized by Google

loro vertice quasi saette contro un solo bersaglio; però le saette liriche nel dramma e nel romanzo di rado vanno rettilinee in una sola costante direzione: esse generalmente corrono al segno concentricamente sì ma snodandosi, flettendosi a zigzàg come il fulmine di Giove; il quale tuttavia è pure il simbolo della velocità! Colpiscono lo stesso; anche quando sembrano deviare, esse deviano per ripiegarsi verso quell'unico comune punto di mira, per giungere là. Che se le saette, specie in un romanzo, vi spaventano, pensate ai sentieri montani i quali si flettono tortuosi a destra e a sinistra, e s'avvallano e montano e vanno e ritornano e si rislanciano in alto; nè importa che si allunghino più che non corda tesa dalla base alla cima, purchè alla cima vi portino meno stanchi e più pronti a godere di lassù lo spettacolo del mondo!

Già nel gioco delle trasmutazioni il lettore o lo spettatore è trasportato dal vasto e diverso fluttuare dell'azione; questa pareva promettere sole e gioia, ci ripiomba invece nell'ombra e nel dolore; ci vedevamo già vicini a una vetta; era la mèta?... e come mai siamo ora ridiscesi?... per risalire, si intende; ma forse a un'altra vetta.

Quando il vecchio Goriot ci si presenta la prima volta ha dell'enigmatico: chi è?... da dove viene?... che fa? Oh, i suoi compagni dozzinanti sono gente navigata e capiscono o intuiscono e « *rien ne pouvait démentir ces inductions* ». Segno infallibile che tutta la storia smentirà quelle induzioni; ma traverso quali ambagi?....

Il piccolo Giorgio sembra pencolare verso Leonia, ma poi sarà per Ada; anzi Ada gli sfuggirà, e da contraria a Leonia le diverrà amica e quasi compagna di fortune; proprio lei, Ada, che sembrava tutta per Giorgio, ma era destinata a Maurizio, e invece sarà di un conte

Digitized by Google

russo, anzi no: della morte. E suo padre, Paolo Zampieri?... è un beneficato da Silverio, e tenta di soppiantar Silverio; vuol divenir capo dello stabilimento, e deve rimanere in sottordine; ecco sembra toccare l'ambita felicità, ed è annientato dalla tragedia. Silverio decide di andare a Londra per veder chiaro nelle faccende di Andrea; condurrà seco Giorgio? La risposta è inutile, perchè ecco torna di sorpresa Andrea. Costui torna con un suo rimorso; vorrebbe confessar tutto o far comunque saper tutto al padre; si tratta di denari; e quando padre e figlio sono finalmente di fronte, Andrea dice: — *Aspetta, ora ti rispondo.* — Esce dallo studio, va nella sua camera; forse per prendere delle carte, dei conti?... « *un istante dopo rimbombò una denotazione* »; si è ucciso di sorpresa. Ma la sospensione continua a furia di contrasti. Rimane solo Giorgio, ricco e squallido, tradito anche da Ada che pure è povera. Giorgio patisce e piange; invece Maurizio, sebbene lui sia adesso fidanzato ad altra, non vuole assolutamente che Ada, già promessa a lui, sposi il conte Scebejew; e il duetto fra Maurizio e Silverio in casa di donna Appia (quella donna Appia che in principio del libro ci si presenta in cattiva luce e che invece poi finirà a tornarci non del tutto antipatica), quel duetto dunque in casa di donna Appia non è lì in fine del libro a ritardare l'azione, la quale oramai vorrebbe precipitare alla catastrofe; è lì ad esaltare, a ingigantire la felicità di Ada perchè poi la tragedia paia più crudele e ci sia più cupo dolore in Giorgio e in noi.

Prendi un altro romanzo, un altro dramma qualsiasi. Ecco finalmente Lei è per fare a Lui la grande rivelazione; il dialogo è cominciato; dunque quella confessione l'ascolteremo anche noi. No; Lui è magnanimo, è generoso, è troppo innamorato; rifiuta di sapere. Oppure ecco una visita tronca il dialogo: la sospensione

Digitized by Google

è materialmente creata; dal punto culminante siamo ritornati alla salita, dal conoscere siamo ripiombati nell'attesa; di quella rivelazione che già pareva così prossima non c'è rimasto che un sospetto, un dubbio o forse un barlume che faccia intravvedere nuove oscurità da esplorare: ci è rimasto un tanto che basti a non stancarci, a legarci anzi maggiormente, a sforzarci a proseguire.

Il dialogo pareva finito: il figliuolo già si congedava dalla madre, anzi si era già congedato; or ecco ritorna. Che cosa avrà ancora da dire? quella sua titubanza in noi si fa ansia. Silenzio. Finalmente parla: egli ha cambiato tono; pare un altro; e dice che sa tutto, e svela questo tutto. Il pubblico sospira, trambascia, respira; si sente come liberato da un segreto, da un peso; proprio come lui, quel povero figliuolo!... Ma illuso è l'uno e illuso è l'altro; ecco la madre risponde: ciò che ha detto il figliuolo non è che una pia menzogna fattagli credere dagli amici invece di svelargli una più terribile verità, che svelerà ella medesima, la madre, adesso, subito: quale?... tale da capovolgere la situazione?... Intanto tu sei in sempre maggior ansia di conoscere ciò che deve capitare; forse indovini o credi di indovinare?... Ma vorresti essere sicuro; sai e non sai, prevedi e non prevedi. No, non prevedi; quel barlume che prometteva di farsi luce più in là, ora s'oscura anch'esso, s'ecclissa; quel sospetto che sembrava svanire, ecco ricompare più forte, più vivo; tu non puoi più argomentare, non puoi più prevedere: ti getti a indovinare con quel perduto furore patetico che dà il gioco d'azzardo al giocatore novello.

Le prime pagine, le prime scene mi hanno fatto sapere che pende una minaccia, che un amore è contrastato, che un affare è benissimo avviato, che insomma

Digitized by Google

qualcheduno vuole arrivare a qualchecosa. A che cosa?... e ci arriverà?... traverso quali angosce e quali gioie?... Ovvero il primo atto mi ha informato che amore e ambizione lottano nell'animo del protagonista. Quale delle due passioni trionferà?... L'autore lo sa, ma non ce lo dice; lascia anzi alle volte intendere il contrario per tenerci oscillanti fra i due termini, perchè la curiosità diventi attenzione, l'attenzione attesa, l'attesa patema, trambasciamento; ed ora proietta tutte le probabilità sulla vittoria dell'amore, ora illumina e accende in gloria l'ambizione; e forse la va a finire che non trionferà nè questa nè quello, ma trionferà la rovina, la morte, il disonore.

Se manca quell'oscillazione, quel brivido, quell'intensità di trepida attesa, se l'acme è troppo facilmente prevedibile e valutabile, tutto l'effetto è perduto; la sorpresa può non piacere, ma le soluzioni preavvertite destano il sorriso del compatimento. La sospensione nasce presto e rimane fino all'ultimo; a teatro e nel romanzo non sei sicuro di essere all'ultimissima arsi se non quando la vicenda non solo è maturata, ma si è esaurita in se stessa. È una specie di approfondimento; a brivido succede brivido maggiore, a tensione tensione più profonda, l'ansia rinasce più forte dopo ogni acquietamento di pausa; e se eri già pago dell'emozione dell'episodio passato, come ringrazierai tu l'autore di quest'altra successiva emozione in crescendo?... Or gli episodi sboccano negli episodi, le scene sboccano nelle scene, gli atti negli atti e il dramma nel dramma come onda in onda più gonfia. E c'è tale artista che lascia al lettore o allo spettatore il perseguire il lontano frangersi di quell'onda, e tale altro che sotto le alterne complesse vibrazioni liriche le quali commovono la fantasia fa che il lettore o lo spettatore intravegga significazioni più generali; e allora

Digitized by Google

dietro la poesia c'è una costruzione morale, dietro una vista c'è una seconda vista: forse il simbolo?

Non è a credere che la sospensione sia unicamente mezzo di mantenere e intensificare l'interesse emozionale dell'evento; essa è l'evento stesso in quanto è catena di eventi minori, ben diversi eppure indissolubilmente legati. La sospensione riesce così a essere anche guarentigia e sigillo dell'unità nella varietà. Non vi può essere infatti sospensione senza diversità e senza continuità logica, ossia senza intreccio; così che dove l'intreccio finisce, finisce anche la sospensione; e allora, finita la sospensione, finito è il dramma, finito è il romanzo.

La sospensione finisce con l'acme, il quale dunque, generalmente, non troverà posto se non verso la fine del lavoro. Una volta nei drammi in cinque atti l'acme era verso il chiudersi del IV atto; nell'atto ultimo la sospensione era già tolta e l'uditorio non si aspettava che le risultanti attitudini dei personaggi, una specie di incoronamento o appendice al dramma vero. Così è ancora nell'operetta e nella commedia leggera e anche in tanti ottimi drammi: l'ultimo atto raccoglie, non aggiunge! Ma, specie nei drammi in tre o quattro atti, nessuno proibisce di protrarre la sospensione entro l'atto finale quanto più sia possibile verso le ultime scene; e perchè no? fino all'ultima scena, fino all'ultima battuta.

m) Anticipazione o preparamento.

La « gradazione », la « sospensione », la « sorpresa » si risolvono nell'intreccio, e il tutto è fatto per l'episodio capitale, per la situazione accentratrice, per l'acme che sigilla e chiude l'opera d'Arte; dal principio alla fine

Digitized by Google

il dramma o il romanzo mirano là in una sapiente concatenazione di cause e di effetti; nelle premesse, nell'impostatura è il nòcciolo, è la virtù di tutta la costruzione; nelle arsi ultime è tutta la sublimazione fantastica.

1° - Precedenti e susseguenti.

Le quali arsi ultime dipendono dunque dalle arsi e dalle tesi che più o meno da lontano le precedono in un incatenamento di necessità, in un bisogno di legittimazione; chè la sorpresa la quale è in atto secondo, per esempio, non vuole arrivare così improvvisa da parere assurda, e la sospensione è tutta un'accorta e diuturna predisposizione di elementi, tutta una logistica, una strategia, tutta una previdenza, un metter prima, un insinuar prima, un suggestionar prima ciò che motiverà il poi. Ad opera finita l'artista retrogradatamente soppesando le sue situazioni dalla fine del lavoro al principio, trova che il filosofo può essere contento: l'opera fantastica è eminentemente logica.

La logicità deve essere naturalmente già insita nella visione; ed è essa logicità l'immanente prima giustificazione di tutta l'opera e di ogni singola parte; un carattere deve avere già in se stesso i suoi motivi e le sue sanzioni, una situazione deve apparire necessaria con quelle circostanze che per essa sono proprio fatali, insostituibili; ogni climax, ogni contrasto, ogni mutamento deve avere in se medesimo le ragioni che lo sostanziano; nè queste sue particolari ragioni vogliono essere contraddette e sminuite dagli altri elementi; anzi la caratterizzazione di un personaggio serve a dar rilievo alla caratterizzazione di un altro, un panorama aiuta la comprensione di uomini e cose, e uomini e cose fanno anche a noi sentire in quel dato modo quel panorama; ogni ele-

Digitized by Google

mento si influenza a vicenda, tutti legati in un'unica simpatia di aiuto. Un fatto B che viene dopo può farti capir meglio un fatto A che già prima è avvenuto; e di ciò si giova la sospensione, si giova la sorpresa, si giova la valentia dell'autore; ma intanto tu cotesto fatto A avrai dovuto preordinarlo in relazione a quel futuro fatto B che ne è il susseguente, quando non ne sia addirittura il risultato; e tocca al precedente aprire le strade a ciò che segue. Dalla carta che giochi in questo istante dipendono le future mosse dell'avversario e le future mosse tue; preordina il mazzo e vincerai!

2° - Segretezza.

Malauguratamente sul teatro e nei romanzi si gioca, via, non a barare, ma d'insidia; giacchè drammaturghi e romanzieri per portarti all'acme non fan che dissimulare un continuo accorto prevenire. Tu leggevi le prime pagine, e non ti accorgevi che l'autore là dentro lavorava al coperto per predisporti alle pagine di mezzo; tu ridevi con un personaggio, e non ti accorgevi che l'autore forzava quel riso perchè più esasperanti fossero le lacrime che vennero poi; e tanto più occulta, più inavvertita fu quel preparamento, tanto maggiore ora è l'effetto; se l'autore, in previsione del futuro, ingombra troppo il presente e lo falsa, il lettore si accorge, si ripara, butta il libro.

«*L'arte che tutto fa nulla si scopre*» canta il vecchio Tasso; nè tu, scrittore, vorrai essere da meno dei cerretani da fiera; tenderai invece reti così sottili che il paretaio non si scorga, e saprai lavorare di sottobanco e sottomano, vincerai di astuzia e di suggestione e, perchè no? di genialità. Se non è geniale l'artista, allora chi deve essere geniale?...

Digitized by Google

3° - Tempestività.

Eppure a mortificare la tua apollinea superbia c'è un altro vile precetto empirico a proposito di legittimazione: quanto più presto preparerai, tanto meglio sarà. Se tu istradi presto il lettore, costui cammina poi da solo in quella direzione nella quale tu accortamente l'hai messo; se presto lo illudi, l'illusione sua ha più tempo di progredire e maturare. Prepara presto, e così la tua storia si porterà presto nella sua orientazione definitiva e tu avrai e più carte in mano e maggiore libertà di mosse per spingerla al suo segno. Il preparamento cerca di venire a galla fin dal principio, la sospensione tende invece a protrarsi fino all'ultimo: e non c'è contraddizione; perchè appunto quel protrarsi della sospensione non è che preparazione all'acme. Del resto siamo intesi che questi astratti sono tutti concepimenti nostri, e l'uno entra nell'altro indivisibilmente, come nella lavagna le proprietà di essere solida, nera, pesante, ecc. possono ben essere concepite separatamente e separatamente studiate per pratica propedeutica, ma non esistono se non unite, in quanto esiste la lavagna.

Movimento, rapidità, enfasi, mutamenti, sorpresa, sospensione, anticipazione sono un tutt'uno visto sotto diversi aspetti; e d'altra parte, dicendoti di anticipare presto non ti ho detto di anticipare tutto; preparamento e sospensione vogliono che si rimandi a dopo ciò che non può venire innanzi senza pericolo di sminuire o inutilmente deviare l'attenzione del lettore; se il preparamento è l'insinuare e curare ciò che precede per rendere plausibile od emotivo ciò che segue, esso fissa preventivamente le cause dell'invincibile necessità d'una vicenda, esso quella vicenda la fa presentire, la fa attendere, la fa desiderare anche da chi alle prime battute era ostile

Digitized by Google

o guardingo; ma esso fallirebbe se per ingenuità o fretta venisse a guastare l'acme finale.

4° - Plausibilità.

Ancora: non tutto ciò che pare plausibile all'autore può parere plausibile al pubblico, anzi a un dato pubblico. L'autore deve conoscere se stesso e le persone cui si indirizza. Il pericolo maggiore non è sempre nell'incontentabilità del pubblico; spesso è nella troppo facile e personale contentabilità di chi scrive: o gli manca l'autocritica, o sommette il buon senso comune ai suoi pregiudizi, o, più sovente, si lascia abbagliare dalla profonda conoscenza che lui ha dei suoi personaggi e della sua storia, e crede di essere efficace espositore quando invece non è che nebuloso abbreviatore; costruisce su ciò che i lettori non sanno e che sa lui solo; si illude lui e non riesce a illudere noi. Invece il pubblico vuole essere illuso, giustificatamente illuso, senza sforzi e senza ambagi illuso; e l'artista, umile nel suo orgoglio, a furia di segreto e più o meno remoto lavorìo, può fargli parere plausibile qualsiasi situazione, anche strana, anche convenzionale, anche tale che, presa così a sè, non starebbe nè in cielo nè in terra. Nell'atto quarto dell'*Andromaca* l'economia del lavoro vuole che Pirro si trovi con Ermione; quel trovarsi è per lo meno strano. Ma Racine ha disposto le cose in modo che quando quella scena arriva allo spettatore questo l'accetta; lo spettatore è stato preparato a ritenerla, a volerla per vera; ve lo inducono le luci oblique, le fila in tralice, i tempestivi avvertimenti, le preliminari coloriture, la suggestione che il poeta ha avuto cura di coordinare a quello scopo.

Il tuo protagonista si è mutato da avaro in generoso,

Digitized by Google

da vile in eroe; ma tu di ogni mutazione avevi già offerto gli elementi giustificativi prudentemente insieme allontanando o paralizzando tutti gli elementi perturbatori. La catastrofe della tua storia presa a sè pare straordinaria, inverosimile forse; ma le cose sono procedute fin lì con tanta chiarezza, con tanta naturalezza, con tanto splendore che non parrebbe possibile che le dovessero proseguire diversamente; e la selezione fu così sapiente e tendenziosa, la convergenza, la progressione, la sospensione furono così abili e sagaci, le giustificazioni furono anticipate e inserte nei giusti loro posti così di scancio e di riverbero, per sorpresa o per insinuazione, e così ben velate dalla signorile disinvoltura della più schietta sincerità, che l'acme parrà il necessario, ineluttabile risultato di tutta quella storia. Il lettore o lo spettatore ne è contento e fiero, perchè o dice di averlo preveduto, e allora l'ha anche desiderato, o invece nè lo supponeva nè lo desiderava, ma allora le cose sono andate in tal modo che ne è lietamente sorpreso sì che esclama: « questo sì è nuovo! » E non s'accorge che tu forse gli hai fatto vedere bianco per nero, giallo per verde! grazie a quel precetto del Sarcey: « *si vous voulez que le spectateur voit une chose jaune, ce n'est pas la chose qu'il faut tendre de cette couleur; c'est la jaunisse qu'il faut donner au spectateur lui même; il faut lui mettre le jaune dans les yeux* ! ».

Per l'acme importa che là un personaggio sia odioso? foggiatemi odioso quel personaggio fin dal principio, ovvero trasmutatelo a puntino nel séguito, che io, anche se prima l'amavo, là lo debba odiare di tutto cuore. Per l'acme importa invece che gli spettatori ammettano un delitto straordinario?... Potete cominciare a far loro perdonare un delitto o più grave o di simile gravità, delitto storico se è possibile, o fatto passare

Digitized by Google

come storico; chi perdona dieci perdona nove. Anche il mite Manzoni per indurre noi lettori ad ammettere il nero tradimento che Gertrude consuma contro Lucia, ce la dipinge come la dipinge, e la manda traverso il sacrilegio e il sangue nelle braccia di Egidio. I capitoli della peste sono un po' diffusi? ma la peste è un motivo ben sufficente per far ritrovare tutti i protagonisti al Lazzaretto nelle splendide scene dello snodamento finale. E ritrovarsi là tutti o quasi tutti, non escluso don Rodrigo?... senza la peste, senza il capitolo ventunesimo e senza il rimanente parrebbe davvero strano.

Strane invero o anzi peggio sono certe situazioni di *La femme à trente ans*, e anche grossolane in *La dernière incarnation de Vautrin*; ma l'arte del Balzac ci prepara fin dai primi capitoli. O forse, per noi tardi venuti, a farci ammettere logiche quelle scene può influire anche il prestigio dello scrittore?... Quel prestigio sovrabbonda al Manzoni per far accettare a tutti noi l'ultima scellerataggine dell'Innominato. Ma perchè costui promette così presto a don Rodrigo?... e perchè quel servile misfatto? il satellite tien la corda al boia, non il boia al satellite!... Cercate nel libro fra riga e riga le frasi giustificative che abilmente inserte il Manzoni mette innanzi per prevenire questa mia obiezione. Del resto anche gli egoisti di Balzac e i giudei delle vecchie commedie stimano che il loro successo sia il successo di tutta una classe; e con questa generosa omertà si legittimano e gloriano: come il bottegaio il quale è ben fiero di rubare sul peso, perchè o come sarebbe altrimenti bottegaio?... la coscienza da oste affranca l'oste che annacqua il vino. A più sana ragione donna Prassede, se fa arrossire Lucia con domande indiscrete, trova il riposo della coscienza nella persuasione di fare il bene.

Inutile riavvertire che il valore del preparamento non

Digitized by Google

consiste nella quantità dei documenti giustificativi, ma nella loro qualità e nel netto predominio di un'unica motivazione (cfr. Capp. XVII *h, l;* XVIII *a* 7°); anche inutile ricordare che non bastano preparamenti, non bastano giustificazioni, non bastano tutte le piccole realtà brute senza la grande realtà fantastica; anzi questa può far a meno di quelle, abbastanza contenta della misteriosa sua potenza di rendere, con l'ardore dell'umanità, vero e persuasivo anche quello che non si spiega.

5° - Nel romanzo.

Quanto al preparare, al legittimare, abbiamo già visto che il romanzo spazia a suo agio; esso nei commenti, nelle descrizioni, nelle analisi, nelle digressioni stesse con sapienti selezioni e dosature di particolari, con più sapienti esclusioni, con scaltriti ritorni, per esteso e di scorcio fa presagire, nasconde, ordisce, insinua, anticipa insomma nella storia che comincia le cause e i motivi della storia e dell'emozione che segue. Proiettando da lontano a più riprese bagliori di verosimiglianza su un fatto inverosimile, a poco a poco lo fa accettabile, plausibile, fantasticamente vero. Che cos'è il descrivere se non un continuo preparare? un continuo far diventare elementi della visione quelle date particolarità di tempo, di luogo, di figura, di musica, di coscienza delle quali la visione ha bisogno? E che cosa fa la narrazione espositiva se non approntare gli elementi del contrasto emotivo? Quali precedenti tu mi fai noti del tuo personaggio?... quelli che ti convengono per illudermi della tua Finzione. Anche quando ti vesti della giornea dello scenziato o del filosofo, forse che la visione non ha già fatto deviare teorie e precetti asservendoli e polarizzandoli verso un tuo presup-

Digitized by Google

posto logico o fantastico?... Lo spiritismo di Eliseo?... non è quello del Borgese professore; è quello dell'autore di *I vivi e i Morti*, è uno spiritismo *ad usum delphini*; non serve a sè, serve alla situazione. A sua volta esso è servito ed introdotto da luttuosi avvenimenti, da oscillazioni d'animo, da scure annunciazioni, da morbide oscurità di coscienza, da funebri dubbi, da tetri rimordimenti, da lugubri curiosità, da morti e funerali, da cimiteri, deliqui, apparizioni; non vi basta?

Maestro di tattica il Dickens; la vita solita non gli pare sempre abbastanza meravigliosa? e allora che ti fa? prende le grottesche favole che gli sono balzate in mente e le getta nel mezzo della nostra usuale vita per inverarle anch'esse, come il tintore getta il panno nella tinozza del colore. Oh, egli sa bene selciare di verità la strada che conduce al sogno! e dalla bassura nostra quotidiana questa strada la fa a poco a poco salire colle sue larghe svolte e i brevi suoi pianeggiamenti e i facili pendii, da prospettiva a prospettiva, traverso scene affollate dal più vario popolo. Tra il più vario popolo dei più vari ceti e paesi può ben trovar posto il carattere strano, romantico, grottesco; nel gran numero c'è di tutto; e, se mancano altri diversivi preparatorii (oh non mancano!), l'umorismo ti induce bene a gradualmente osservare il mondo in una visuale tutta particolare; e poi c'è il lustro dell'immagine, c'è il baleno della poesia, e allora il mondo è coerente fino alla stranezza.

La stranezza non è in principio del libro; no, lì l'autore ti pareva un amico sornione e leale, ovvero un affabile e garbato professore di storia; stava invece gettando le sue reti colla cautela di chi non vuole che la preda sfugga. La preda siete voi, i quali, quando senz'accorgervi siete stati introdotti nel regno del favoloso, guar-

Digitized by Google

dando il falso cogli occhi abbagliati di luce falsa trovate che luce e vita così bene si intonano, trovate che tutt'intorno e circostanze e persone e avvenimenti sono così adatti per la scena, che questa non solo non vi urta, ma vi pare magnificamente viva e meravigliosamente vera proprio come voi vorreste che meravigliosamente bella fosse almeno un'ora del vostro domani. Le prime e più storiche e più espositive pagine del libro sono di tanta garanzia alle ultime e più fantasiose e più emotive, che il lettore, fidatosi per tutta l'ascesa, non pensa affatto a diffidar della guida allorchè è giunto alla vetta; il sorprendente spettacolo di lassù l'assorbe tutto, e, non che la guida, dimentica se stesso e il mondo. Dove il calcolo cessa di essere astuta abilità e diventa Arte?... o viceversa dove l'intreccio cessa di essere Poesia e diventa logistica o strategia?

I geni creano sovvertendo. In *Anna Karenina* Tolstoi sembra sdegnare ogni preparazione; situa la crisi di Anna in principio del romanzo senza averci fatto presentire nè quell'agitazione nè quell'anima; ci butta di colpo nell'agitazione, ci mette d'un tratto a fronte a fronte con quel carattere. Meraviglioso! c'è forse un significato anche in questo maschile tolstoiano disdegno di troppo occuparsi dei precedenti di una donna?... La storia di lei?... quella donna ha la storia delle donne, si caccia innanzi a occupar la vita degli uomini, dà il titolo al libro e la sciagura a sè ed agli altri.

6° - Nel dramma.

Sul palcoscenico anche la preparazione si deve ridurre, contrarre. Essa è così necessaria e tuttavia così costretta d'ogni lato! se vuol vivere ed essere soppor-

Digitized by Google

tata, deve intrudersi di sotterfugio nel dialogo, formarsi a spizzico, a pennellate, a tocchi, ad accenni, di sfuggita! La montagna mi fa capire i montanari, la valle mi aiuta a comprendere i valligiani; ma in teatro montagne e valli non ci sono che graffiate sugli scenari. Il narratore passa da tempo a tempo, da luogo a luogo; ma lo spettacolo scenico è stabile, attuale, breve. Eppure, verso il passato, l'antefatto deve essere reso noto al pubblico; eppure, verso il futuro, bisogna bene in precedenza pensare alle legittimazioni di ciò che succederà. Bisogna rammemorare e predisporre senza turbare la rapida e conseguente naturalezza del dialogo. Addio il grottesco, addio il favoloso! essi furono; o se ancora si ritrovano qua e là, vuol dire che sui nostri palcoscenici la Poesia non è ancor morta del tutto.

E che non sia morta del tutto ce lo prova il favore che tuttodì incontrano le produzioni stesse di pensiero, realizzazioni sceniche di drammi interiori, rappresentazioni di stati d'animo, per le quali dunque parrebbe che la preparazione, i tramutamenti, la convergenza, la intera vicenda insomma dovrebbe degenerare in analisi, discussione, informazione, noia. Tutt'altro; con quale condotta dunque?... Ascoltiamola da chi sull'arte in genere e sull'arte del Pirandello in ispecie può ben aver la parola: «*traverso una preparazione lenta minuziosa secca arida ingrata, fatta di «battute» in apparenza disordinate e confuse, ma dalle quali a poco a poco, per una serie di accenni più o meno indiretti, s'incomincia a delinear la vicenda, li conduce* (i personaggi) *al momento in cui tra la loro spontaneità vitale e la maschera che o si erano volontariamente posta o si erano lasciata porre sul volto, si determina un'opposizione violenta, o quando, affacciandosi come in uno specchio nella costruzione che gli altri si sono fatta di loro, non vi si riconoscano e deli-*

Digitized by Google

rano di dolore e di orrore al dirsi: questo sono io! Allora quei personaggi che ci si erano presentati compassati quasi legnosi stecchiti come burattini perchè colati in uno stampo prestabilito, ridono e piangono e singhiozzano fremebondi e convulsi: vivono stavolta, vivono in un pieno abbandono alla loro spontaneità, sdegnosi o dimentichi della maschera che si erano posta o lasciata porre sul volto. E se anche alla fine se la rimettono in viso, è solo per nascondere sotto di essa il loro cupo tormento » (Tilgher, p. 184).

Digitized by Google

CAPITOLO VENTESIMOSECONDO

La Prosa d'Arte: Architettura e Visione; Riassunto.

a) Il libro e lo spettacolo. — *b*) Il titolo. — *c*) L'architettura del romanzo: 1° Linee architettoniche. – 2° Racconto e romanzo. – 3° Paragoni. — *d*) Novella e bozzetto. — *e*) Dal libro allo spettacolo. — *f*) L'architettura del dramma teatrale: 1° Ieri e oggi. – 2° Oggi e domani.

a) Il libro e lo spettacolo.

In base alle differenze di tecnica che via via siamo venuti notando fra Romanzo e Dramma teatrale, qualche amatore di definizioni potrebbe oramai definire il Romanzo come «una visione fantasticamente concreta in libere circostanze di tempo e di luogo, scritta per essere letta quando che sia dal più vario e sparso pubblico possibile»; mentre il Dramma teatrale sarebbe: «una visione fisicamente e fantasticamente concreta, rappresentata in fisse e ristrette circostanze di tempo e luogo, davanti a un uditorio appositamente radunato».

Digitized by Google

Il Romanzo materialmente si concreta in un libro, il Dramma teatrale rappresentato è già materialmente uno spettacolo; quello, più libero, ha, in genere, dimensioni e architettura più varie; questo, più circoscritto, ha, in genere, dimensioni e architettura più statiche.

b) Il titolo.

Come non ti immagini un uomo senza il suo nome e cognome, una bottega senza la sua insegna, un palazzo senza la sua facciata, così non ti immagini un libro senza il suo bravo titolo; serva pure da nome un nomignolo, da insegna un cencio, da facciata il muro grezzo, da titolo un *Sine titulo* qualsiasi. Nè si tratta di sola architettura posticcia. I nomi caratterizzano i personaggi, abbiamo detto altrove; e caratterizzano anche le opere d'Arte. Quando Dante chiamò « commedia » e non « tragedia » e non « elegia » il suo capolavoro, sapeva di dare ad esso più di una semplice notazione onomastica: ribadiva l'umanità profonda e seria della sua Arte. Chi aggiunse l'aggettivo « divina », ebbe santi propositi; ma la generosa sua ammirazione, davvero sorprendente in persona quasi contemporanea, tradì il senso estetico.

Il titolo rappresenta uno stato d'animo del poeta, e il poeta va adagio a promettere, e il petulante il quale stampa « romanzo » o « novella » in fronte a ciò che romanzo non è e novella non è, forse mira alla vendita, non al suo tornaconto di artista. Abusando di una « marca di fabbrica » denota aspirazioni non raggiunte.

Il titolo e il sottotitolo hanno le loro intenzioni: vogliono essere il primo cenno a influenzare il lettore. « *Storia milanese del secolo XVII* » leggiamo *in capite* a un certo libro; e quella parola « Storia », tra il solenne

Digitized by Google

della cattedra dove suona scienza e la domesticità del vernacolo dove suona fiaba (fortuna delle parole!), situa il volume, orienta in quella data direzione il lettore. « Grottesco », « Apologo » « Fiaba », « Avventure », « Ghiribizzi », « Gioco in tre atti » vuole essere chiamato questo o quel dramma; e non senza il suo giusto motivo.

Prima del discorso patriottico sta bene un po' di Marcia Reale, od uno squillo, uno squillo solo. Il titolo è quello squillo, e già in esso comincia la sinfonia di preparamento e di sospensione che ti dominerà per tutto il libro, per tutto lo spettacolo. O tu, distratto cittadino, il libro non lo conosci, e allo spettacolo non hai assistito?... Ma almeno il titolo l'hai letto; esso è là in vetrina o nel catalogo, esso è là sul cartellone come un richiamo; esso è là per te come un'insegna, t'ho detto; e si sa che le insegne vogliono essere allettevoli. Un catalogo d'una casa editrice è come un cinematografo, un caleidoscopio di suggestioni. « *Il mondo in pugno!* »: qui ci dev'essere vigoria; « *Mimì Bluette* »: qui ci dev'essere amore; « *L'Arzigogolo* »: è un mettere le mani innanzi; « *Prime piogge* »: secrete rispondenze fra le vicende metereologiche e le sorti umane; « *Paese di cuccagna* »: dev'essere divertente?; « *Il ponte dei sospiri* »: che si deve piangere?; « *Anno* 89 »: siamo nell'epopea; « *Rubé* »: un nome che basta di epigrafe dice gran cose di chi lì è sepolto; « *Finestre alte* »: oh, finalmente!; « *Uomini e bestie* »: auguri!; « *L'uomo, le bestie e la virtù* »: manco male; « *Un uomo sbagliato* »: pur che non si chiami il nostro nome! « *La vita nuda, Maschere nude* »: che cosa c'è dunque più di vestito? « *I divoratori* »: alla larga!; « *Sonagliere di giovinezza* »; « *Le* 60 *più belle donne di Firenze* »; « *Volupté* »: qui c'è baci e carezze?... o c'è un tranello? anche i cartigli, od etichette che dir tu voglia, hanno la loro retorica di contrapposti.

Digitized by Google

Sia che il titolo proclami il soggetto del libro, ovvero gridi il protagonista, ovvero ti venga avanti con una data storica, con un nome geografico, con un proverbio, con un motto, con un simbolo, con un'interrogazione o con un'esclamazione, esso mira sempre a suggestionare e dar rilievo. Anche chi intitola « *Versi* » o « *Myricae* » le sue poesie, non compie un semplice atto di umiltà letteraria; promette poco per far trovare più che può, come quel tale non del tutto ingenuo figlio di ser Petracco il quale ai suoi *Fragmenta* o diversamente *Nugae* ovverosia *Nugellae* consacrò anni di appassionato lavoro e infinite fatiche di composizione, di trascrizione, di correzione, di ritrascrizione. « *Guerra e Pace* » viceversa par promettere molto; eppure vi trovi ancora di più: vi trovi la storia di due popoli e cento storie di cento diverse anime, e ancora di più: la poesia.

Non sempre il titolo si riferisce all'idea madre, all'onda lirica maggiore cui convergentemente sono subordinate tutte le onde liriche minori; no: scaltrimento o visione possono indurre l'artista a far balenare *in limine* il luminello di un'idea secondaria, che abbia il suo motivo di obliqua attrattiva o di schermo, come fascio di luce in tralice o come un piacevole inganno. Quest'ultima è la pratica degli editori; oh, essi conoscono la differenza che corre fra lo specchietto delle allodole e lo spaventapasseri, e non vogliono già buttare lo sgomento nel paretaio dei possibili clienti. Per quegli uccellatori il titolo è tutto, come gli zimbelli per le passate dei tordi: *rara avis!* Avreste voi comprato questo volume che state leggendo, se l'editore non avesse modificato l'intitolazione sua originaria, quella ideata, sentita, proposta dal fastidievole e spigolistra compilatore, quella che candidamente sonava: « *Mestiere e Mestieranti* »? Oibò! Ad ogni osteria la sua bella frasca, senza

Digitized by Google

tuttavia pretendere che l'alloro garantisca sempre la qualità del vino; come una bella faccia non garantisce affatto un bell'animo. L'alloro una volta aveva che fare anche coll'Arte; e del resto anche oggi sotto certi titoli leggete: «*romanzo vincitore del referendum tal dei tali*»; «*dramma premiato nel concorso tal altro*»; «*libro incoronato dall'Accademia degli Incoronati*»; o, se il pudore lo stringe, il titolo sta in penombra sopra o sotto una seducente illustrazione la quale campeggia impudica, quando, per civetteria e maggior tentazione, non si nasconda anch'essa sotto una fascia con su stampate le più chiassose e incantevoli corbellerie dell'arte bottegaia; la corbelleria più onesta, se non la più adeschevole, sembra essere il menzognero richiamo delle gran migliaia di copie già vendute e dell'esorbitante numero di edizioni già esaurite.

Tu rispetterai la casta suggestione del titolo e del sottotitolo: sono elementi estetici dell'opera tua stessa, sono linee e colori del tuo quadro. Non è vero che tu trovi il titolo dopo scritto il libro, dopo composto il dramma. No, quel titolo più o meno consciamente è germinato insieme coll'intero fantasma; si sarà forse precisato tardi: appunto perchè il germe doveva lentamente svolgersi e penar tutta una vita a dar la vita. Quell'idea, quell'immagine, sia pur confusa, ti ha seguìto durante tutto il lavoro, è stata uno degli oscuri stimoli che hanno agito sopra la tua creazione e con questa si è chiarita, precisata, maturata. O forse quell'idea, quell'immagine si è fissata precocemente?... ed allora essa fu stimolo più efficace, diede impulso e direzione, collaborò vivamente con tutti gli altri stimoli direttivi nell'unica convergenza della sintesi artistica; e non era anzi forse quell'immagine l'indice dell'intera convergenza stessa, la parola del tuo destino, la chiave del portento, il segno del miracolo?...

Digitized by Google

Fuori dell'Arte può succedere anche (e suole succedere!) che prima c'è il titolo e poi l'idea del libro, come su certe rassegne spesso c'è prima la vignetta e poi i versi di chiosa. Ma tu sei artista, per Apollo! e ti guardi bene dallo scrivere dietro commissione! Piuttosto scrivi senza pensare affatto all'intitolatura; cioè ci pensi, sì, ma non approfondisci, non risolvi; ti contenti di sapere, di sentire che cerchi un battesimo al tuo maturante capolavoro. E allora ti può capitare la fortuna che càpita soltanto a noi artisti: di destarti una mattina col titolo sulle labbra; ovvero quello che càpita ai soli più fortunati, per esempio al Balzac, il quale, angustiato di non trovare come degnamente nominare la gigantesca collana di romanzi che aveva o in libreria o in tipografia o nello scrittoio o nella vulcanica mente, ecco infine incontra un tal Le Breton che veniva d'Italia e che, bontà sua, aveva letto *La Divina Commedia*. Non per nulla il romanzo è l'arte del parallellismo e del contrasto; Dante ha scritto *La Divina Commedia?*... e Balzac scriverà *La Comédie Humaine*. Virtù del titolo! il Le Breton aveva portato d'Italia l'ultima scintilla, il definitivo sigillo per la più superba architettura letteraria di tutta la Francia (cfr. Cap. VII *e*).

c) L'architettura del romanzo:

Libro e spettacolo sono l'uno e l'altro una Finzione; ma già l'architettura loro ne fa due classi anche se non c'entrasse di mezzo la detestata retorica (cfr. Cap. XVII *a*, *b*). Certo l'affinità che tra di loro mostrano le mille architetture dei mille drammi, è assai più palese che non l'affinità fra romanzi e romanzi: in questi la libertà stragrande di soggetto, di personaggi, di tempo, di luogo, di movenze, di metodo e di condotta si river-

Digitized by Google

bera e moltiplica in infinite varietà di strutture, di proporzioni, di dimensioni. Ma un disegno ci deve essere e chiaro, evidente, se un po' di verità è in quanto abbiamo scritto nel capitolo settimo. Ben so che ora vanno sotto il nome di romanzi e di novelle tanti libri che hanno capo e piedi solo perchè effettivamente c'è in essi una pagina prima e una pagina ultima; ma l'architettura?... il ritmo che s'apre e si conclude?... Il tal libro del più guerriero mio amico porta il sottotitolo di « *romanzo di guerra* »; ma in fin dei conti altro non è che uno stralcio del suo diario di trincera condito qua e là di sapide avventure cittadine più o meno garbatamente introdotte. Il tale altro libro del tale altro aspirante all'alloro letterario potrebbe intitolarsi « *Divagazioni slegate* », e sarebbe sempre più legato che non tanti centoni, tante confessioni autobiografiche che nei passati anni inondarono e ingorgarono il nostro mercato librario.

1° - Linee architettoniche.

Nel corso di questa lunga anzi prolissa scrittura pedagogica, l'amore della chiarezza (o il contagio della materia trattata?) mi ha indotto alle più abusate metafore. Di ragione queste valgono appunto in quanto sono di comune intelligenza, e l'aggettivo « rettilinea », per esempio, rinnovato per indicare una prosa semplice, spoglia di ogni benchè minimo artificio o intenzione d'effetto, una prosa ingenua e diritta, prosecutiva da ciò che successe a ciò che successe, una prosa liscia e a fil di sinopia senza nè fini accorgimenti nè trappole, quale la augurava il vecchio Tolstoi indicandone il modello nel racconto biblico di Giuseppe, mi par bene adoprato dal Borgese e dagli altri intenditori.

Tuttavia anche il racconto autobiografico cronologico

Digitized by Google

e immediato di un fanciullo che vi narra come or ora è sfuggito a un pericolo, ha già la sua commossa unità, proprio come uno squarcio qualsiasi della prosa della Vita Nuova: « *Appresso ciò pochi dì, avvenne che in alcuna parte della mia persona mi giunse una dolorosa infermitade...* (cfr. *Vita Nuova*, XXIII).

2° - Racconto e romanzo.

L'andamento rettilineo è in genere l'andamento del racconto; ciò non vuol dire che non possa essere anche quello del romanzo, giacchè tra racconto e romanzo l'unica fondamentale differenza è di impeto lirico.

È un racconto il brano che poc'anzi citavo della *Vita Nuova*; ma quando Dante, da cronista del suo male assurge a poeta del suo sogno, la narrazione c'è ancora, però sublimata in lirica:

Donna pietosa e di novella etate
Adorna assai di gentilezze umane
Ch'era dov'io chiamava spesso Morte,
Veggendo gli occhi miei pien di pietate
Ed ascoltando le parole vane,
Si mosse con paura a pianger forte.

L'andamento è ancora rettilineo nè la spontaneità è mancata, si è anzi fatta più intimamente umana da commozione a commozione, da fantasma a fantasma; da

qual dicea: Non dormire!

ad allora che

.... lasciai la nuova fantasia
Chiamando il nome della donna mia;

Digitized by Google

da quando

Era la voce mia sì dolorosa
e rotta sì dall'angoscia del pianto
ch'io solo intesi il nome nel mio cuore,

fino al

... vano immaginare ov'io entrai;
ed esser mi parea non so in qual loco
e veder donne andar per via disciolte,
qual lacrimando e qual traendo guai;

fino alle parole di Amore:

Più non ti celo;
Vieni a veder nostra donna che giace,

fino all'invocazione:

Morte, assai dolce ti tegno;...
.... Vedi che sì desideroso vegno
D'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede;
Vieni, che'l cor ti chiede!

e all'ultimo sospiro:

Beato, anima bella, chi ti vede!

Ma ecco che il verso finale si richiama al principio:

Voi mi chiamaste allor, vostra mercede;

sicchè questa schiettissima lirica ha dunque già una sua necessità di principio e fine, un ritorno là dove si era partiti, un disegno che ci richiama quella struttura di circolo chiuso della quale altrove abbiam discorso (cfr. Cap. VII *h*). Conferisce ciò alla sua bellezza?...

Digitized by Google

La *Cronaca* di Dino Compagni ha già una sua bellezza, come una sua bellezza hanno le *Istorie* del Machiavelli; così la sua bellezza ha anche il racconto lineare o non lineare, e una loro bellezza possono avere anche le antologie; ma la cronaca sarà cronaca, il racconto sarà racconto, e l'antologia sarà un'antologia; non un romanzo. Tanto meno sono romanzi certe moderne cuciture di episodi, i quali come sudici monelli si rincorrono o si rassembrano e spargono per ozio o dispettevole chiasso, senza un gioco che li giustifichi: azioni diverse spinte innanzi parallellamente, digressioni oziose, descrizioni di bravura dentro la torbida e riluttante compagine dell'ammucchiato tutto. Una serie di capitoli, sia pur documentati, in progressione storica senza l'iride in cielo e lo stupore in cuore sarà una storia, un racconto, non un romanzo; e un catalogo, sia pure inframmezzato da lampi, impeti, fatue effervescenze e scatti pseudolirici, sarà uno stravagante catalogo, non un romanzo; e un mosaico sarà un mosaico, quando non sia un museo di quelli che girano sui carrettoni.

Il romanzo, checchè ne pensino o mostrino di pensare certi illustri rumorosi stranieri e nostrani, non vuol essere amorfo, inerte, dissipato; esso è opera d'Arte, esige una ben viva e centripeta intensità lirica, ha un suo movimento, ha un suo disegno. Questo disegno può essere anche la linea retta, abbiamo detto; ma pur che essa miri ad un centro e raccolga convergenze d'altre linee minori e, innanzi a ogni cosa, sia tutta vibrazione; citiamo per l'ultima volta *I Malavoglia*, i quali, ben inteso (cfr. Cap. XXI *e* 3°), non sono proprio in tutto la prosa senza scaltrimenti e tranelli quale la voleva il Tolstoi.

Così pare dunque di dover riservare l'augusto nome di romanzo alle Finzioni le quali almeno da lontano ricordino ancora d'essere sorelle carnali del dramma, alle

Digitized by Google

finzioni cioè che si appuntino su un nodo centrale od acme.

Per arrivare a questo acme sono scritti tutti i parecchi capitoli che lo precedono; per dedurne le conseguenze più ovvie e concluderlo sono scritte le poche pagine che eventualmente gli tengon dietro; e, in genere, queste poche pagine sono espositive, e quei parecchi capitoli scambiano esposizione ed emozione, approfondiscono e scorciano, anticipano e mutano, stringono ed allargano le fila dell'azione, sempre però questa spingendo innanzi fra tesi ed arsi. E nulla c'è di catalogo, di serie; e nulla c'è di invertibile o di senza significato rispetto all'intera visione. La materia si estende, si allarga, si svolge rettilineamente o circolarmente, serpentinamente o come essa diversamente richiede; sembra alle volte anche sfaldarsi o deviare; ma ciò è solo per meglio legarsi, influenzarsi, incorporarsi e tutta accentrarsi al suo foco. Come il drammaturgo così anche il romanziere deve anzi tutto avere in pugno la situazione principe; questa, abbia essa il diffuso fascino delle grandi lontananze o delle grandi epopee storiche o dei formidabili problemi morali, sociali, psicologici, o abbia la raccolta nostalgia della vita di casa nostra o vuoi pure l'evanescenza delle allettevoli frivolezze mondane, attragga però sempre centripetamente a sè tutta la materia del libro come cometa la vasta sua chioma nei cieli, attragga d'indi la vita per ogni dove e indi per ogni dove l'infonda, come il cuore che aspira il sangue da tutte le membra e in tutte le membra l'immette.

Così da una parte, con l'andamento tutto cronologico e intenzionalmente informativo, ci sono le Memorie, le Autobiografie, gli Epistolari, i Diari, la Cronaca, il Racconto di colui che praticamente vuol ragguagliarmi circa fatti e persone; dall'altra parte c'è la visione fantastica

Digitized by Google

più o meno emotiva, la Finzione artistica. Questa può presentarsi ancora sotto veste di Memorie o di Lettera o di Racconto; ma là predominava l'intelletto in cerca di verità, qui predomina la fantasia in preda alla commozione estetica; là tempi, luoghi, episodi, insegnamenti erano al posto e nell'ordine e nella luce dove, secondo chi scrive, natura li pose; qui il loro posto, il loro ordine, la loro luce, i loro riverberi sono a discrezione della fantasia umana, traverso la quale essi si subordinano a far risaltare un unico episodio che loro serve di mira e di pernio; là si era in un più o meno sontuoso prosequente colonnato, qui si è generalmente in un meraviglioso palazzo.

3° - Paragoni.

Un meraviglioso palazzo incantato dove gli atri e i loggiati e il labirinto dei corridoi e la magnificenza sempre crescente delle sale, e i cortili e i giardini e i chiusi meandri ed i placidi stagni e le luci ed i suoni e i profumi, tutto tutto è predisposto per portarti, ora lento ora affrettato, alla torre dove Alcina od Armida o Fatima o Melisenda o qualche fatale Valchirie ti attende all'amplesso di vita o di morte. Il romanzo qua è celere, là è lento, qui si affittisce, là si rischiara; ma l'architettura però sempre ben salda e netta si congegna. Si alza?... è per avere più cielo; si allarga?... è per abbracciare più spazio; si apre in logge e terrazzi e prospetti?... è per godere più aria...

E ci sono palazzi incantati senza nè cortili nè giardini nè stagni; c'è l'incantato palazzo della tempesta, nel quale, per serrato ordine di magiche gallerie, tutti i venti si precipitano in turbine verso l'ultima uscita; e l'ultima uscita è un precipizio e il turbine lì fa gorgo e ciclone e tu con esso t'avvolgi e ti strazii e t'inabissi.

Digitized by Google

Allora il romanzo è come uno stretto nesso di scene drammatiche confluenti alla catastrofe sì che la sua architettura risulta press'a poco quella del dramma da teatro: cioè, in compatta simmetria centripeta, la catastrofe e quel tanto che basti per farla intendere nell'errore del passato, nella tragedia del presente, nell'espiazione del futuro.

O quelle scene drammatiche si abbreviano e si moltiplicano distanziate da quiete pagine che però le collegano come agevoli chine collegano dirupo a dirupo su a scaglioni verso la vetta del monte?... Sotto, nella valle, i ruscelli intanto si ingrossano in riviere che spumose sboccano nel piano e qui si uniscono, si placano, si stendono in un corpo a formare il tranquillo e possente fiume reale giù tra selve e prati e campi, rasente a villaggi, traverso città, giù verso il gran mare delle cose.

Ovvero la scena si svolge per pianure e colline, per valli e per monti, in ascesa e discesa, da imprevisto a imprevisto, ma accettabile e sicura, in intrichi e disegni sempre diversamente immaginosi eppure tutti concordanti; e ad ogni svolta c'è un nuovo panorama ma in una generale simmetria di contentamento, e ad ogni svolta tu desideri la svolta seguente fin che l'arrivo ha la gioia dell'arrivo, e forse non è che un ritorno?

Ovvero tu ami, calmo e dimesso come in un'amichevole conversazione, fraternamente prendermi per mano conducendomi per i viali di un facile agreste labirinto e leggermi in cuore, parlarmi nell'anima, pronunziando cose grandi con voce velata e così avvolgermi nella tua simpatia e farmi vivere della tua vita?... Ah, cotesta vita deve ben essere alta e cotesta simpatia deve ben essere intensa!

Ovvero tu immagini una grande orchestra dalle

Digitized by Google

cento onde liriche le quali dai più commossi gorghi della poesia scaturiscano in possenti contrasti, e l'una onda si gonfi a superare l'altra e poi tutte si appacino come si appaciano i venti al finir della tormenta, quando col sole che torna ricomincia la solita quotidiana giornata degli uomini?

Ovvero il tuo poema è tutto lirica e, aborrendo ogni riferimento realista, ogni pedestre didascalia, ogni espediente mimico, tendi fissarlo nella pura vicenda delle anime, fondendo in un'unica vampa di poesia la poca storia e il molto sentimento dei tuoi eroi?... È ciò che Paolo Arcari ha tentato in *Il cielo senza Dio*.

O come in un pellegrinaggio senza nè mèta di santuario nè desiderio o speranza di ritorno verremo teco per sentieri che si allargano in strade, per strade che, come numero dopo numero, si continuano all'infinito, e da villaggio a villaggio, da città a città, da casa a casa passeremo battendo a questo o a quell'uscio in cerca d'un cuore, d'un'anima; e il mattino, il meriggio, la sera saranno essi il disegno dell'errabonda nostra inquietudine?

O val meglio rinunciare al sole che nasce e che muore, e rincantucciarci nella triste penombra di una Corte d'Assise, dove rei, testimoni ed avvocati ci possono far intendere come un'innocenza s'è bruttata, come un'esistenza precipitando s'è chiusa in una pozza di sangue infrangendo un'altra esistenza perchè fin nelle viscere tocchi ora noi il patetico ribrezzo dell'imminente verdetto?

Oh, no, meglio fra il sole e l'aria una fantastica corsa in automobile, un volo in areoplano, tutti i voli, dall'un polo all'altro, anima nostra più anima nostra!.. Ovvero, ahimè, geografia più geografia, basti il cinematografo, basti il caleidoscopio, basti il fonografo, basti il romanzo Kodak?

Digitized by Google

Non così; ma, abolita ogni pedante distinzione, sovvertito ogni accademismo di unità, di convergenza, di sospensione, di intreccio, finalmente tornati liberi, nudi, selvaggi, informi nell'informe, colla temeraria innocenza dell'istinto ci lanceremo noi a segnare di noi l'immacolata bellezza delle lande, dei deserti, delle foreste vergini, dei nevai, del cielo stesso, delle nubi stesse... o di che cosa altro ancora?...

Della povera nostra vita, forse. Oh, sempre la vita!... e allora lascia gli elenchi! ma vivi, ma osa, ma crea! Se la tua creazione sarà bella e non le basteranno i paragoni con gli altri romanzi, tanto peggio per questi! Se non la potremo chiamare romanzo, per la tua creazione ci sarà sempre un nome, il più augusto nome: Poesia.

d) Novella e bozzetto.

La novella è un romanzo in iscorcio; e così definendola vorrei anche fare intendere che essa dovrebbe parer cosa per lo meno difficile, appunto come difficili devono essere in pittura certe prospettive di sotto in su nelle quali le glorie d'angeli, le assunzioni, i trionfi sembrano sorprendentemente sfondare i quadri dei soffitti ed i concavi delle volte. Ma appunto della novella si può dire ciò che il Baldinucci diceva degli scorci pittorici: « *sono il flagello degli artisti ignoranti!* », di coloro cioè che, non potendo emulare Raffaello il quale perfin nelle volte evitò prospettive siffatte, vorrebbero scimiottare il Correggio; ed ecco ti scorciano anche la sfera o fanno pillola d'ogni bazzecola come certi scarafaggi. Oltre la novella a intreccio o a situazione, eccoti allora la novella satira, la novella problema, la novella discussione, la novella processo giudiziario, eccoti la novella epilogo di dramma, o dramma riferito all'antefatto, eccoti la no-

Digitized by Google

vella galanteria, la novella sudiceria, la novella aneddoto, la novella facezia o pasticcio di facezie ovverossia frottole. Il caso più solito è o di veder intitolato «novella» un qualsiasi riassunto o uno squarcio di biografia o un brano di cronaca o una filza non troppo lunga di scempiaggini. Bisognerebbe almeno ben fissare che altro è « schizzo », « ghiribizzo », « bozzetto », dove, quando non si tratti di pappolate, si tratta di tocchi ovvero leggère e frettolose pennellate di singole situazioni, ed altro è « novella », nella quale vogliamo sempre vedere imperniamento di più situazioni minori su una situazione principale.

Chi per il primo diede il nome di « bozzetti » a briosi e stagliati brani narrativi, quale per esempio il *Matto delle giuncaie* del Fucini, male si riferì all'arte statuaria, nella quale « bozzetto » vorrebbe significare « schizzo in piccolo di un'opera grande ». In ciò che comunemente si dice «bozzetto» non c'è nulla di opera grande ridotta in piccolo; c'è un piccolo lato della vita osservato isolatamente come tale. Caso mai, se per castigo il nostro mestiere è quello dell'archivista o del battezzatore, « schizzo in piccolo di un'opera grande » si potrebbe chiamare proprio la novella, la quale si presenta appunto come un romanzo per iscorcio o, se volete, per concentrazione. In essa le determinazioni e l'anticipazione sono ridotte al minimo necessario; ma ci sono, e servono alle tramutazioni e alla sospensione come nel romanzo. Questo può introdurre girando alla larga, la novella affronta presto il nodo; il romanzo svolge, la novella concentra; il romanzo vuole analizzare, la novella corre alla sintesi; il romanzo commenta, la novella induce il lettore a commentare lui, se crede; il romanzo esaurisce l'intreccio, la novella accenna e passa; essa è di prospettiva così fugace, che alle volte a caratterizzare un personaggio

Digitized by Google

le basta un cenno, una parentesi, un nome, un aggettivo; ed è tanto per sospensione, che perfino le soluzioni possono essere lasciate al lettore.

Nella novella le movenze espositive si riducono ai minimi termini; trionfano le movenze emotive anche se velate spesso da un che di bonario, in sordina. L'autore generalmente non si mostra; egli ha pensata la sua Finzione quasi come un breve dramma teatrale in un atto, in due atti, in tre atti; guarda alle tramutazioni e ai contrasti lui, sì che la sospensione ti conduca nettamente dal bianco al nero, dal nero al bianco, decisamente da contrario a contrario, a rovescioni. Non pareva che tutto mirasse a destra?... e sei riuscito a sinistra! dopo aver pianto sorridi; ovvero dopo aver sorriso piangi; l'estate della vita ha di questi temporali, che, mandino la benefica pioggia o la gragnola devastatrice, rompono sempre l'afa e lasciano un buon odore di ozono.

e) Dal libro allo spettacolo.

Un qualsiasi romanzo dello James o una qualsiasi novella del Maupassant e molte del Pirandello si avvicinano più assai alla scena teatrale che non altre opere narrative d'Arte siano pure in tutto dialogo, dal *Faust* di Goethe a *I Pazzi* del Bracco; perchè quella similglianza va cercata non soprattutto nel dialogo, nemmeno nella possibile agevole sceneggiatura, ma nell'intima convergente architettura, cioè, in fondo, nella qualità della situazione principale rispetto alle situazioni secondarie; soltanto di lì infatti nasce la sintetica prospettiva di vicende che chiaramente s'aggroppino dando luogo ad azione fisica intensa, celere, schematica in fissi tempi e fissi luoghi.

Il Rovetta e cento altri pensarono qualche loro Fin-

Digitized by Google

zione primamente per il teatro, la fecero rappresentare, e poi la distesero in prosa corrente glossando il dialogo e pubblicando il romanzo. Ma quei drammi avrebbero guadagnato ad essere concentrati in novelle; proprio come usano certi odierni scrittori, i quali, non essendo riusciti a far rappresentare la loro commedia o non avendo trovato il musicista di grido per il loro libretto, ne fanno novelle o racconti. Finanziariamente più fortunati però quegli altri che dalla *Cavalleria Rusticana* stampata vengono alla *Cavalleria Rusticana* opera in musica, sia pure per trapasso d'altrui. Naturalmente, se i tempi e i luoghi del tuo romanzo o della tua novella non possono essere ridotti a unità o almeno a sole due o tre ben decise designazioni, se la trama non può essere raccontata in non più di una quindicina di poche righe, segno è che il libro mal s'adatta a trasformarsi in spettacolo scenico: ha un'architettura non teatrale. Quelli che riducono per le scene il proprio o l'altrui romanzo, prendono da questo l'essenziale scheletro, o isolano in netto scheletro un episodio, ovvero compongono e fondono in una nuova formazione più episodi anche di libri diversi; prendono quel tanto o quel poco che, passando dalla lettura alla rappresentazione, acquista maggior rilievo; vi aggiungono, tolgono, adattano, variano, e così Paul Bourget può andare a teatro a sentir applaudire le teorie del suo *Un divorce*, e Sem Benelli può commuovere le platee facendo tutto un corpo di ben scelti elementi di due o più novelle cinquecentesche.

f) **L'architettura del dramma teatrale:**

L'architettura dell'opera scenica la conoscono tutti, tanto le sue leggi sembrano statiche, fisse, tradizionali:

Digitized by Google

un dramma è in un atto o in più atti; e ciascun atto è in una scena o più scene. Gli atti in una sola scena però generalmente han del fittizio, in ogni modo sono eccezioni; gli epiloghi, i prologhi, i quadri poi non sono che atti, e, quanto ai quadri, va osservato che essi, pretendendo di cambiare di scenario a tela alzata, frastornano e aggiungono convenzione a convenzione.

Quanti atti avrà il tuo dramma?...

1° - Ieri e oggi.

La visione stessa lo dirà, sebbene già il Metastasio avvertiva che il numero degli atti dipende dalla vergine pazienza degli uditori; e da quel tempo quella vergine s'è fatta suocera, e che suocera! Tu che aspiri alle sue grazie, costringerai dunque sotto torchio compressore la visione tua fino a ridurla in un solo atto?... Adagio colle suocere! a parte anche ogni scrupolo artistico, un solo atto è pericoloso; esso rischia di riuscire o troppo lungo o troppo breve; nel primo caso, si sfalda e si rappezza d'ogni parte; non solo, ma coll'interrotto prolungato movimento intontisce e non illude, affatica e non persuade, stanca e non convince: lascia dietro a sè un sentore di roba composita ed indigesta. Nel secondo caso la preparazione e lo sviluppo o mancano affatto o riescono del tutto insufficenti; come risolvere il problema del tempo reale e del tempo fittizio? l'effetto è di oscurità e di illogicità: una cosa inconcludente.

Per ben preparare ed efficacemente sviluppare, male generalmente si prestano anche i drammi in due atti. Dove sarà qui il preparamento? nel primo atto? dunque nella giusta prima metà; il magro tuo pranzo ha troppo antipasto! Ovvero il preparamento è nel secondo atto? un po' tardi e molto impiccioso il ridurlo lì insieme con

Digitized by Google

la catastrofe a pigia a pigia. Ovvero il preparamento sarà a cavaliere dei due atti? comincerà cioè a metà del primo prolungandosi nel secondo?... e allora è segno che ci vogliono tre atti; se tu ti ostini a due, il primo non troverà di poter finir bene, e Aristofane non potrà più lodare la cucina di Cratete.

È inutile: le cose binate non sembrano complete; perfin con marito e moglie si desiderano i figliuoli, e alle volte ci càpita qualche altro terzo. Due pasti il giorno sono pochi, e il pubblico vuol forse mangiare in fretta, ma vuol mangiare; il sedersi due volte per una magra cena gli sembra cosa sproporzionata; se invece la cena è lunga, fitta e luculenta troppo, essa gli s'ingorga nello stomaco e gli si ribella fino alla gola, fino alle labbra, fino al fischio.

Il buon borghese ama anche a tavola avere un principio, un mezzo e una finale; oh, la dantesca virtù del numero tre! forse appunto per essa sul palcoscenico hanno generalmente fortuna i tre atti. Essi dànno l'illusione di cosa completa, che comincia, si svolge, finisce: giovinezza, virilità, vecchiaia! È una cosa che va; ci son due intervalli fra atto e atto per il dovuto riposo o per fare un po' di critica o per occuparsi di tutt'altro che del dramma; e all'ultimo calar di sipario si trova che son passate due ore o quasi, il tempo della digestione, il tempo di prammatica, perfettamente in regola colla somma che s'è spesa allo sportello e con quel tanto che s'era preventivamente disposti a concedere di indulgente attesa nella poltrona. I tre atti d'altra parte permettono all'impresario una discreta varietà di scenari, di costumi, di quadri, di « teatralità » insomma, e permettono all'autore di illudere circa i tempi e i luoghi, e preparare e svolgere e intricare e districare con un certo suo agio.

Le medesime ragioni di « teatralità » e di condotta

Digitized by Google

giovano ai drammi in quattro atti: un atto di principio, due di mezzo, e uno di conclusione; ovvero, rispettando i numeri perfetti, intendi il dramma come un prologo + tre atti.

La ternarietà vantava i suoi diritti anche in casa del numero cinque, quando gli uditori erano più ragionevoli e meno affaccendati. Allora poteva trionfare il dramma nei classici cinque atti: uno di principio, tre di mezzo, uno di congedo. La situazione capitale era il forte del penultimo atto; il primo esponeva fatti ed antefatti, e non doveva commuovere troppo; il secondo e il terzo aggiungevano personaggi, infittivano la trama, dosando gradualmente la commozione per preparare il pubblico alla dose eroica del quarto, nel quale essi si riversavano in un corpo solo; il quinto trovava la catastrofe già avvenuta, ricomponeva le sparse membra e diceva: *plaudite!*

Oltre e concomitantemente con questa ternarietà, nei drammi in cinque atti se ne poteva e se ne può osservare un'altra: il primo atto prepara il secondo, il quinto atto tira le conseguenze del quarto, l'atto terzo sta di centro, e mentre fa progredire l'azione, mentre cioè fa in modo che il quarto atto non trovi le cose al medesimo posto in cui le ha lasciate l'atto secondo, può introdurre episodi i quali, pur sempre innestati e conglobati nel tutto, possano anche ingegnosamente variare il clima dello spettacolo e parlare all'immaginazione degli spettatori, servendo insieme di sospensione e di sollievo.

Ma per i cinque atti, i quattro atti, i tre atti, ecc., ci sono altre ricette nella farmacia dell'abilità teatrale; non molte in verità, e poco varie secondo i tempi e secondo gli autori; puoi pescare nelle prefazioni di Dumas iuniore, nei libri di Th. Gautier, di Ernesto Legouvé, di Hugues Rebell, del Cailhava, del Viollet-Le Duc, del Sarcey, del Polti, del Samson, del Douailler, del Parker,

Digitized by Google

del Masi, del Praga, ecc., ecc.; ovvero rifatti ai nostri Giraldi Cinzio, Andrea Perrucci, Giasone De Nores, Ottaviano Diodati, Pietro Chiari, cav. Bozzelli, A. Tilgher, L. Tonelli, ovvero raccomàndati ai sapienti attuali drammaturghi, ovvero... cerca direttamente i grandi tragici e i grandi comici nei loro capolavori, nelle loro Memorie, nelle loro teorie, nelle loro opere, frequenta il teatro, leggi e discuti le quotidiane recensioni teatrali, e, meglio che meglio, studia la vita e fidati del tuo ingegnaccio.

2° - Oggi e domani.

I buoni drammaturghi non han bisogno di ricette; essi combattono con ben più nobili armi. Non sono loro che combattono: è la loro ispirazione o, se vuoi, il mondo interiore da cui partono e a cui si riferiscono e cui vogliono rappresentare in tutta la sua mista e alle volte apparentemente contraddittoria molteplicità, in tutte le luci, in tutte le ombre, in tutte le penombre.

Gli ottimi tra i buoni poi hanno un loro fantasma, un fantasma troppo alto e disdegnoso signore per inchinarsi a strutture e convenzioni e trappole nate o fatte per ciò che tanto spesso finora non è stato che un semplice gioco più o meno fantasioso ovvero anche solo un più o meno ben combinato congegno per scroccare gli applausi. Non vogliono giocare costoro, non vogliono scroccare nulla a nessuno; il loro scopo non è di piacere; il loro teatro non vuol essere che teatro, e, si intende, il loro teatro.

Teatro; quindi non didascalie, non commenti; e nemmeno un quadro per quanto dannunzianamente stupendo; ma attuale realizzazione scenica d'un tormentoso divenire, un dibattersi fra opposizioni ed ostacoli

Digitized by Google

per inebriarsi di gioia ovvero precipitar nel nero gorgo della disperazione o del dubbio o dell'abiezione, una lotta improvvisamente dovuta sostenere e il tragico risultato e le vaste significazioni ed i più vasti accenni per entro al mondo dello spirito.

Teatro loro; quindi personale com'è personale la psiche da cui scaturisce, quindi tecnicamente libero in quanto, se nemmen essi possono far senza nè di caratteri nè di situazioni nè di dialogo e nemmanco di preparamento di sospensione di progressione ecc., tutte queste cose essi intendono ed impostano a proprio genio, vittoriosamente sdegnosi d'ogni altrui schema, d'ogni altrui procedimento, d'ogni altrui scaltrezza.

Presso alcuni i caratteri sorgono e campeggiano scultorei e trionfanti; presso altri invece oscillano, baluginano, si fissano e sfanno in rapide permutazioni a scatti, a balzi, da uno stato d'animo a un altro; ma tutti cercano la vita, tutti accennano lontano. Le situazioni tendono a ridursi a poche ma chiare, pregnanti di significati spirituali, dall'insolito al solito, dalla tempesta alla calma, o viceversa, in un intrigo semplice e netto in tre tempi ben distinti (cfr. Cap. XXI *g*); come inutili scorie cadono ad una ad una tutte le vecchie abitudini sceniche, e tutto è signorile sprezzatura tecnica e viva esaltazione lirica.

Ibsen aveva introdotto nel dramma la discussione? Bernardo Shaw fa suo questo nuovo fattore tecnico e scrive drammi la cui formola sarebbe: diatriba + azione, ovvero: diatriba spezzettata fra l'azione o viceversa?... Ibsen portò sulle scene il conflitto di idee?... Maeterlinck, il Synge ecc. la tendenza a significazioni cosmiche?... Ebbene, il Pirandello affronta l'intero problema dello spirito, e se non ieri, se non oggi, certo domani egli o qualcun altro (che non conosca formole!), non che aver

Digitized by Google

bisogno della discussione o della diatriba o della satira o dell'ironia o della caricatura o del simbolo, non avrà bisogno che di lirica, della sua lirica, la quale plasticamente prorompa e avventi tutta musica e anima.

Per intanto, se le figure del Pirandello ci appaiono scarne, rigide, « legnose », come usa dire, se la struttura scenica appare spoglia, nuda, scheletrica e tuttavia percorsa da un so che di convulso, siffatta roba, a parte ogni considerazione puramente artistica, è roba nostra. La tradizione teatrale italiana cento volte rotta sta riallacciandosi; oh, si riallacci ben alto! fino alle Laudi! o almeno fino alle sacre rappresentazioni medievali! Di là essa porta appunto quel qualcosa di nudo e di schematico, quel qualcosa di nitido nel disegno e di sprezzante nella condotta, quella semplicità che la contraddistingue da altre più chiassose tradizioni. Dalla commedia dell'arte invece deriva a noi la varietà, la vivacità, l'osanza; dalle maschere la tendenza a significazioni generali; dal Gozzi e dal Goldoni la facilità nel meraviglioso e la meraviglia nella facile comune vita quotidiana e il dispregio di ogni preoccupazione letteraria e la disinvoltura dell'intrecciare e dello sciogliere. C'è ancora posto per il riso bonario? c'è ancora posto per la satira garbata?... Oh, l'Arte è l'eterna proteiforme, e il dramma borghese può, in tutti i suoi sottogeneri, ben vivere presso la futura Laude drammatica! e il dramma psicologico presso il dramma di pensiero, e la farsa presso la tragedia, e perfin l'operetta presso la commedia.

Ciò che importa è la poesia, ciò che rispetto al presente capitolo importa è la spregiudicatezza di disegno e di architettura. Siffatta spregiudicatezza (qualsiasi disegno, pur che disegno!) non può essere invocata che in nome della lirica; e siccome il fiotto lirico è più veemente nella tragedia che nella commedia, così, credo

Digitized by Google

io, sarà un tragico quello che, fuori d'ogni inceppo, darà all'Italia il suo degno teatro. E poi la tragedia conosce già l'ira dei numi, gli olocausti di vita e di morte, la costernazione e lo schianto, la sublimazione e il trionfo; nel suo cielo traversa ancora e scoppia il fulmine di Giove, e nella tempesta risuona ancora l'urlo di Prometeo sprofondante nell' abisso lui col suo mistero.

Si dice tragedia per dir lirica, esaltazione, trasportamento: una Lauda in tre tempi e in un sol possente anelito, un sacrificio di propiziazione, un giudizio capitale, la più disperata preghiera, la più faticata vittoria, la più combattuta sconfitta, Trema dalle fondamenta il tempio al calar della sacra scure vendicatrice; si offusca a un tratto il cielo quando nel terrore di tutti scende il castigo di tutti: come se tutti fossimo stipati in una piccola isola fatta d'un monte, ed ecco l'oceano intorno si agita in furia, e il monte si scote nelle viscere, si apre nella vetta, si squarcia nei fianchi ed esplode in fumo fuoco e torrenti di lava. Tra il vulcano e l'oceano, nell'angoscia dello spavento, nell'esasperazione dell'alternativa di vita e morte, che cosa attende la turba? che cosa attende la tua anima?... la grazia, il prodigio, la calma, la luce, la gioia.

Divisioni in atti, divisioni in scene?... Possono anche rimanere; ma la commossa passione contemplativa, ma il soggetto sbocciante in lirica immediata, ma la stravincente visione teatrale daranno la nuova architettura: ogni nuova architettura ad ogni nuova visione, così come nei migliori romanzi. E noi spettatori, ridivenuti ingenui e puri, proveremo il godimento di abbandonarci spirito e corpo alla lirica agita, la quale aprirà a noi l'anima nostra stessa; noi ci chineremo su di noi stessi per ascoltare le profonde correnti della vita interiore; non si tratterà più di strapparci

Digitized by Google

« maschere » e « forme »; si tratterà di aiutarci ad ascendere, ascendere sempre in un non carnale amore verso tutto lo spirito; e quella lirica agita esalterà di poesia la comune vicenda umana, renderà spirito e idea ciò che sembra materiale accozzo d'avvenimenti, darà alla passione il significato delle cose che una volta prodotte restano eterne per tutti gli uomini e per tutti i tempi. Forse allora più che all'illusione teatrale noi mireremo alla verità dello spirito, e non saremo appena occhi, ma cuore e intelletto e soprattutto fantasia e poco ci importerà della bruta tecnica del palcoscenico; ci importerà il fantasma ed il solo fantasma; allora sì il Poeta sarà Poeta e noi con lui, e contro l'inutile gravame delle pigre convenzioni Shakespeare avrà ancora una volta ragione: « *La migliore di queste rappresentazioni non è che illusione, e la peggiore non sarebbe tale se l'immaginazione volesse abbellirla* » (cfr. *Il sogno di una notte d'estate*, atto V),

Digitized by Google

PARTE TERZA

ESORTATIVA.

Digitized by Google

Digitized by Google

CAPITOLO VENTESIMOTERZO

L'Igiene del lavoro creativo; Pareri vecchi e pareri nuovi.

a) «Mens sana in corpore sano». — *b*) Igiene ed antigiene. — *c*) Ricette antiche. — *d*) Pareri e pratica dei nuovi: 1° Igiene in genere. – 2° Dieta. – 3° Assiduità, riposo, regime. – 4° Il D'Annunzio. – 5° Metodi e non metodi. – 6° Quando? – 7° Dove? – 8° Scrivendo o dettando? – 9° Di getto?

a) **«Mens sana in corpore sano».**

Immaginazione? fantasia?... Oh il poeta ne abbonda, ma le soccorre col raziocinio e spiana loro il campo mediante stretta disciplina spirituale e corporale.

Il corpo vuole la sua parte, chè il poeta non è già tutto anima; no, è anima e corpo anche lui e alla sua Arte si dà anima e corpo, sentimenti e nervi, sangue e pensiero. Il poeta è una canna che trema in tutte le sue fibre, è una corda che vibra per tutte le sue molecole, e come dal timbro di uno strumento tu ne puoi dedurre la composizione metallica o non metallica, così dall'opera del Leopardi puoi risalire alla miseria fisica di quella costituzione e dalla lettura della *Divina Commedia* puoi senz'altro arguire la ferrea tempra del sommo nostro cantore.

Digitized by Google

Fin dai suoi tempi avvertiva il Sainte Beuve: « *La personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses oeuvres; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée, mais avec son sang et ses muscles. La physiologie et l'hygiène d'un écrivain sont devenues un des chapitres indispensables dans l'analyse qu'on fait de son talent* ». Non paia dunque fuor di proposito che al mio futuro poeta io innanzi tutto auguri salute, gagliardia e, perchè no? prestanza fisica. Se la poesia è la fronda o il fiore o l'olezzo, il corpo è la pianta; se la poesia è l'opera, il corpo è la macchina. *Mens sana in corpore sano*, dice l'antico dettato; e siccome nella storia della vita si è prima animali corporei e poi scribi, scrittori, artisti, così tu comincerai fin dai primi anni a curare le tue energie fisiche, e in una vita di operosità, di salutari esercizi, di provvide mortificazioni darai alla tua adolescenza il prestigio della bellezza, conserverai ai tuoi giovani anni il vanto della castità, in modo che la giovinezza si prolunghi per te dentro la maturanza, come il rosaio che non ha patito il troppo acceso bacio del sole rifiorisce fino al cuore del tardo autunno. Il creare è anche piacere, voluttà quasi; pensa che cotesta voluttà si nutre dell'intimo midollo della vitalità tua e mal si accompagna colle beluine sodisfazioni della carne.

Il creare è già esso fiamma che brucia, l'entusiasmo è già esso brivido che logora le tue più vitali energie; cotesta fatica dello scrivere non è solo fatica della mano, del braccio, dell'omero, degli occhi; è soprattutto fatica di cervello; nella tensione di tutto il tuo essere, spirito e corpo fervono in tormento di passione, e di cotesto tormento ne soffre il gran simpatico, ne soffrono il cuore e la circolazione, il petto e il respiro, lo stomaco e la digestione, ne soffre insomma tutta la tua povera vita

Digitized by Google

animale. Corpo e spirito non sono disuniti nè disunibili nel lavoro letterario; e l'uno freme dell'esaltazione dell'altro, questo patisce per entro le fibre di quello, si impressionano a vicenda, a vicenda si sostengono e sono un tutt'uno completandosi in un solo essere: l'uomo vivente e pensante, cioè a dire la più meravigliosa macchina dell'universo.

Per poter cantare alto l'inno dello spirito, tu conoscerai il necessario accordo dell'inno del corpo fino ai più sordi tremiti delle più fonde propaggini dove anima e materia si germinano insieme nel mistero dei moti primordiali. Fra gli altri nudi istinti non falsati da precoce scienza coltiverai il sacro istinto dell'Arte appunto come fosse la più verginale e più sensibile parte del tuo essere; e quell'istinto farà sani gli altri istinti fratelli, e bellezza e forza saranno le tue stigmate, e il tuo gesto sarà più significativo che non il sacro gesto del falciatore obliquo innanzi al sole nascente, o dell'operaio che guida la vampante colata del liquido metallo, o dell'alpinista a passo angoloso saliente, o del velivoliere inchiodato alla carcassa, fuso col volante, teso nell'occhio, inarcato nelle spalle, vivo col suo volo. Egli passa eccelso nell'aria, eccelso sul mare; e forse così rigido freme d'una ferita che gli dolora, forse, così vivo colla sua macchina, egli fugge alla morte, e il sangue gli riga dal piede e goccia lontano sulle vaste rechine acque in tumulto. Ma quando arriva all'isola dell'approdo, egli si butta sulla spiaggia e immerge il piede piagato al grande bacio marino. Così nelle spume donde nacque Venere celeste, Teti risanava il figlio, allora che salute, bellezza, poesia eran tutta una cosa.

Digitized by Google

b) **Igiene ed antigiene.**

Un poeta può benissimo anche in questi anni di grazia essere sano e forte come Achille e longevo più che Achille; invece che nelle spume del mare, egli non ha che immergersi nella più scrupolosa igiene. E c'è una particolare igiene del lavoro spirituale e tu, mio futuro Cardano della Poesia, non stimerai tempo perso istruirtene un poco; nei soliti trattati non troverai forse troppo aiuto, ma leggi i manuali che dell'Antonelli, del Changiny, del Dubois, del Fencktersleben, del Giachetti, del Payot cito nell'Indice bibliografico, e aggiungi i libri del Mantegazza, del Mosso, del Lustig, ecc. E ti riguarda in tutte le maniere! che non ambirai ad essere del melanconico numero dei poeti malati; dal Tasso al Sanfelice, dal Leopardi al Lucini ne abbiamo avuti già troppi. Muscoli sani e cervello sano vogliono le Muse! e cautela a' mali passi, per non andare a finire coi pesci come Shelley o come il Nievo, e nemmeno soffocare asfissiato da un volgare caminetto come lo Zola, o batter malamente del capo contro le durezze di questo materiale mondo come capitò al Grossi. Oh, meglio allora finir sbranato dalle gentili mani muliebri, ovvero sprofondare in un cratere di vulcano, o sentirsi sfracellare la scatola cranica da una tartaruga lasciata sopra di noi cadere dalla invidiosa aquila dello stessissimo Giove, come usava in antico!

Ben è vero che storie più recenti suggeriranno un giorno a qualche nostro laureando scenziatissimo di dimostrare come qualmente il Vico si sbernoccolò filosofo proprio per essersi da ragazzo rotta la testa; ma so bene che pochi dei nostri autori in erba vorrebbero comprare a tal prezzo una sola oncia della più stillata filosofia, foss'anche della più « attuale » o di quella che comun-

Digitized by Google

que, *volvente die*, si chiamerà domani; e forse a qualcuno dei già più anziani e maestri o quasi maestri si adatterebbe meglio quel che si narra del La Feuillade. Il quale, come sanno anche i boccali di Montelupo, fu, in una certa non meno nota battaglia rotto nel capo da un colpo di moschetto. « Si vede il cervello! » dicevano fra di loro i medici esaminando la ferita. E il La Feuillade, con lieta meraviglia: « Davvero?... dunque c'è?... Allora fatemi un favore: mandatene un pezzetto al Mazzarino, il quale si ostina a dire che non ne ho punto! ».

Non fan bisogno nè colpi di moschetto nè bolidi caduti dal cielo per mettere alla prova il cervello d'un letterato; bastano disgrazie minori: certi difetti, per esempio, poco compatibili colla letteraria salute.

Eppure, se è vero che la perfezione non esiste, a qualche difettuccio, a qualche estrosa antigienica abitudine bisogna pur rassegnarsi!... Oh, non il vino, non i liquori! chè nè Praga nè Verlaine non sono più di moda; vizio torbido e splenetico! Allora forse il tabacco?... I nostri antichi lo fiutavano elegantissimamente, e tutta la letteratura del seicento e del settecento fu ideata e redatta a furia di prese e riprese; vizio napoleonico! Noi, di narici più emunte, si preferisce fumarlo il tabacco; e fumo anch'io da qualche tempo, da quando cioè lo Janni (in *Corriere della Sera*, 6 luglio 1922) persuase alla mia anacoretica illibatezza che « *L'uomo il quale ha un vizio di buon umore è generalmente benevolo al prossimo. L'uomo che non ha vizi, che se n'è liberato non per necessità ma per viltà, può essere un brav'uomo, ma non contate troppo sulla sua bontà. Egli è duro con sè, duro cogli altri. Solo i santi sono durissimi con sè e indulgenti col prossimo. Ma se non fate più in tempo a diventar santi, fumate. Il pensiero accanto al fumo è come il gatto accanto al fuoco...* ». Ahimè! il mio gatto dev'essere proprio soriano di razza; perchè non fa che ronfare e dormire. Questione di temperamento!

Digitized by Google

Accaniti distruggitori di sigarette sono il Papini, il Da Verona, il ...; forse anche tu, pitagorico mio lettore; ma se proprio vuoi un consiglio sul serio, ti dico e prego e supplico: non fumare! Omero non aveva di queste servitù! Saffo non fumava, l'Aretino non fumava, Pittigrilli non fuma! Non riesci a lasciare la sigaretta? ti do io un infallibile specifico: sciabordati la bocca con una soluzione di nitrato d'argento all'uno per mille, ovvero leggi ciò che il giornale *Excelsior* narra dell'etereo Maeterlinck. Costui era un fumatore appassionato, arrabbiato: le idee non si riordinavano nel suo cervello, le immagini non sgorgavano dalla sua fantasia se non sotto l'influsso aromatico di una pipa. Che fare? posto tra il pericolo della salute e l'incoercibile forza dell'abitudine, Maeterlinck trovò un espediente geniale. Riprese la sua pipa e si pose a riempirla lentamente di sceltissimo tabacco con ogni cura: paziente operazione che a tavolino precedeva abitualmente il lavoro. Ma non accese la compagna prediletta: si contentò di tenerla in una mano, accostandola di quando in quando alle labbra e succhiandola come un poppante. Il gesto da volontario divenne meccanico, e il cervello del poeta ritrovò l'ispirazione, e il tumulto delle più o meno fumide idee contribuì alla riuscita dello stratagemma. Ovvero fa' come fa un mio amico filosofo: riempiti la bocca di liquirizia; ovvero ancora fa'come devon fare i genuini signori: compra le sigarette per offrirle altrui; e che gli amici ed Iddio ti benedicano! con tante maggiori benedizioni in quanto so che anche in tutte le altre tue abitudini sei sano, morigerato e casto come un cammello carovaniere. Invece del deserto ti piacciono i campi, le montagne, il mare?... e allora tu ami anche gli esercizi fisici, forse tiri di scherma, certo sei innamorato dell'acqua fresca a tavola e dell'acqua tepida nel bagno;

Digitized by Google

e fuggi l'ipocondria, ti mantieni giocondo e non sei in contrasto nè coll'ultima tua fidanzata nè coll'editore nè col medico nè col padrone di casa; sì che a cotesto tuo farisaico risolino da intenditore io mi trovo un po' in soggezione a farti da Mentore o da Acate. Eppure, dacchè gli specifici li ho, li voglio o vendere o almeno regalare.

c) Ricette antiche.

Ci sono delle ricette che vengono fin dall'India! E che cosa non ci viene di laggiù?... Le relazioni tra corpo e spirito, tra salute fisica e produzione intellettuale formano preciso oggetto di un'antichissima setta filosofica orientale: il Vedanta, i cui precetti, ridotti a metodo, sono stati divulgati anche in Europa sotto il titolo di *Râja-Voga o Conquista della natura interiore*. Se tu hai letto gli opuscoli di propaganda di Swâmi Vivekânanda e soltanto hai trovato motivo di sorridere, hai fatto male; rileggili e prova: troverai che tutti quegli esercizi di respirazione e di dieta che essi suggeriscono hanno un fondamento ben saldo nella natura nostra ed un'efficacia ben grande nella pratica, e converrai con me quando pedestremente ti dico: agevola al tuo stomaco il perfetto lavoro digestivo! agevola al tuo cuore il governo della perfetta circolazione sanguigna! agevola ai tuoi polmoni la fatica della perfetta respirazione! Sangue ed aria: ecco le forze del tuo cervello, ecco i generatori dell'Arte tua. Lungi da te ogni sorta di altri eccitanti! le frustate vanno bene solamente per i somari restii; e anche per cotesti c'è una Lega di protezione.

Una piccola tazza di buon caffè la mattina ti dovrebbe bastare; l'animo tuo, la tua visione ti dovrebbe bastare. Fisicamente il tuo eccitante sarà il

Digitized by Google

riposo e una buona digestione (cibi leggeri!) e molto esercizio corporale e molto ossigeno, chè sempre curerai di non porti al lavoro se non a digestione ultimata, e tra il levarti dal letto e l'inchiodarti sul podio farai intercedere abluzioni fredde o bagni tepidi, sempre con massaggi, esercizi alle sbarre o al trapezio: ginnastica da camera, insomma, per risvegliare anche l'ultima fibrilla dell'intorpidita tua sostanza. Nè ciò soltanto; ma, affacciato alla finestra più alta di casa tua, farai esercizi di respirazione, inspirando ed espirando ora lentamente ora affrettatamente, ora per una narice ora per l'altra ora per tutte e due, aria aria aria! Aria sana, si intende, che ti ritrovi e irrori le più secrete spore dei polmoni. Così il motorista ripulisce e tenta fino in tutte le connessure, fino in tutti i più minuti congegni e i metallici più sottili tendini il velivolo e ne provvede i serbatoi prima di spingerlo verso le nubi.

E come il motorista, come il volatore, come il corridore, come lo schermitore, tu ti verrai acquistando e gelosamente conserverai l' « allenamento » fisico, un complesso cioè di sane abitudini corporali le quali richiamino e siano garanzia di più sane abitudini spirituali. Fórmati delle abitudini! dovessero queste comprendere anche delle piccole innocue manie, tu sai che l'abitudine, se non è proprio una seconda natura, si aggiunge alla natura, fissa regole, facilita il lavoro, dà quel tanto di macchinale agevolezza, di inconsapevole procedimento che in una fatica ritmicamente ripetuta è come l'olio sugli ingranaggi: è un attrito già vinto, una forza viva propulsatrice, una molla già pronta, un'energia potenziale già a tua disposizione.

Inutile raccomandarti abiti ampi, sì che non turbino nè la circolazione del sangue nè la respirazione nè la traspirazione; più che inutile discendere a parlarti

Digitized by Google

della temperatura della stanza da studio, della qualità e intensità della luce artificiale, della quiete, del silenzio e di tante altre opportunità le quali, fin dove dipendono da te, tu già procuri e curi come validi coefficenti esterni della apollinea tua fatica. Meglio se lavori in piedi a un leggio adattato alla tua persona, col piano giustamente incline verso te che scrivi; ma se preferisci lavorar seduto, siedi sul sodo, non su cuscini o tondelli che dannosamente ti riscaldino le più nutrite polpe, incomoda stufa al più nobile resto.

Sullo scriviritto i fogli ti attendono nell'immacolato candore dell'innocenza, come la vergine al primo bacio; e presso loro, o su un tavolinetto ovvero trespolo allato, tutto è già pronto: le penne stilografiche, le matite: le matite le più tenere, già temperate all'una e all'altra estremità, e ben numerose di ricambio. So che pochi si adattano alle ordinarie penne metalliche schizzinose e stridule, e so che alcuni desidererebbero una penna d'oca, ma la vorrebbero delle famose oche capitoline; ma ahi, questa razza s'è persa collo straordinario moltiplicarsi delle altre razze. La gomma liquida col suo parente il pennello e le sue amiche le forbici e gli spilli minuti ausiliari, la gomma elastica col suo rivale il raschino, e morsette e stecche e temperini e mazzetti di schede bianche e di schede colorate..., e che altro? non troppe cose ad impacciarti! ma certo, in uno scaffale a portata di mano, i libri di consultazione; a portata di mano anche il tuo schedario di appunti e, proprio davanti a te, *sospes et musa*, forse il ritratto della persona più a te cara.

Non lavorare mai più di due ore consecutive, e sempre, quando appena la vista ti si intorbida, quando appena sotto la fronte senti un che di costringimento o di oscillante tenebria, quando l'ideazione s'intoppa o,

Digitized by Google

se continua, non fluisce più limpida, facile, gioiosa, butta la matita, lascia il leggio, muoviti, distraiti, riposa!

Così si produce poco?... Non è vero; due ore dànno anche troppo; e se dànno poco, dànno bene. Butta la matita, lascia il leggio! domani tornerai al lavoro, e quelle ventidue ore di intervallo saranno state di riposo sì, ma anche interpolatamente di riflessione, di rimuginamento, di inconscia preparazione; così che i candidi fogli ti ritroveranno sempre ad ogni volta riposato, desideroso, pronto, colla tua creazione ben elaborata e giovane e fervida. Non vale forse cotesto anche poco di fervore, cotesta non dissipata giovinezza tutto lo spossato rancidume che trasuda dalle pagine rimpinzate a viva forza a tante righe l'ora, a tante ore la giornata? o c'è qualcosa di più triste che giorno per giorno logorare di matto proposito il proprio cervello, violentare la propria immaginativa?

Lavorare di notte o di giorno?... di mattina o di sera?.. fatti un'abitudine, ti ho detto; ricòrdati che il lavoro della mattina ha le radici nell'astinenza della sera, e il lavoro della notte è un po' di sole che tu rubi al giorno; e allora vedrai che, sia pure fra le contingenze di una vita tribolata, l'ora del tempo e della stagione importerà forse meno di quello che vecchie tue preferenze potevano far temere. Ma se sei libero, rispetta quelle tue preferenze, e nel brividore dell'alba o nella vampa del meriggio o nella melanconia della sera staglia a tuo talento due vivide ore di sogno, dimentica crucci e fastidi, apri sul mondo le finestre tutte del magico palazzo della visione.

d) Pareri e pratica dei nuovi:

Ma adesso penso che tu puoi anche a buon diritto non fidarti eccessivamente di chi si impanca *ex professo* a

Digitized by Google

discorrere a te, proprio a te di siffatte cose. Oh, lo conosco il tuo risolino farisaico! Al suggerimento libresco tu, non foss'altro che per trovarti diverso, preferisci e domandi l'esempio vivo dei vivi. O perchè non vedere qual'è la pratica degli scrittori nostri d'adesso?...

1° - Igiene in genere.

Non temere; il libro arriva anche lì. Il giornale francese che ho poc'anzi nominato ha fatto addirittura un'inchiesta in tutta regola sulle abitudini lavorative degli scrittori di là; per quei di qua, che non valgono davvero meno, io ho tentato qualcosa di simile. Per esempio ho domandato: qual'è, signori, la migliore igiene intellettuale?

« *Scrivere quando se ne ha voglia!* » risponde Adolfo Albertazzi; e siamo d'accordo. « *Star bene di salute!* » vuole Gaetano Salvemini; questa sembra una pregiudiziale. Risolta felicemente la quale, Sabatino Lopez consiglia: « *Lavorare fino al primo segno di stanchezza. C'è chi resiste più e chi meno. Io credo d'essere tra quelli che meno resistono, ma il mio lavoro di getto è propriamente di getto, cioè rapidissimo. Consiglierei di perseverare ma non ostinarsi. Aspettare le idee piuttosto che correr dietro a cercarle* ». E Gino Rocca: « *Lavorare a digiuno; interrompere ogni mezz'ora per un po' di ginnastica; non fumare!* »; e il Lipparini: « *Poco cibo e poco moto (solamente a cena il mangiare ristora e rifà); fumare modestamente* »; e Dino Provenzal: « *Non scrivere di notte nè subito dopo il pasto* »; e Alfredo Panzini: « *Non lavorare di notte; mai scrivere se non avete niente da dire! Il pensiero o fantasma deve chiamare lui, non viceversa* »; e Mario Puccini: « *Lavorare poco e pensare molto* »; e Virgilio Brocchi: « *Scrivere solo quando la nostra integrità*

Digitized by Google

fisica e il nostro equilibrio spirituale ci può consentire di raggiungere lo stato di grazia ». Così è, Giovanni Papini qui va a braccetto con Matilde Serao per suggerire la medesima igiene: « *quella ascetica*: *sobrietà, castità, solitudine* » colle parole del primo; « *la sobrietà, la perfetta solitudine, il perfetto silenzio* » colle parole della seconda. Il Borgese approva: « *igiene fisica*: *sobrietà!* » ed aggiunge pontificalmente: « *ma soprattutto igiene mentale*: *avere qualche cosa da dire* ». Fa eco il Pellizzari: « *Scrivere quando si ha qualcosa da dire*; *è la migliore igiene per chi scrive... e per chi dovrà poi leggere!* »

Eco d'altra voce è il Marinetti: « *Sigarette Macedonia e té!* »; più spirituale: « *Sport, castità, lussurie di pianoforte!* », è la ricetta di Paolo Buzzi; « *Afrodisiaci spirituali!* » vuole anche il Da Verona; ma continua: « *Avere ingegno! ed allenarlo a sopportare con pazienza il genio dei cretini* ». Il Paolieri se la prende coi pubblici poteri: « *Per scriver bene non bisognerebbe aver preoccupazioni d'indole materiale. Il capolavoro si scrive prima per noi stessi e poi per il pubblico. I giornalisti sono tutti ammalati, schiavi di preconcetti, di mode. Peggio i cenacolisti! sono tutti cretini, maestri e discepoli* ». Diceva dunque bene il Graf: « *Capre e pecore in istuolo, il leone sempre solo* »?

2° - Dieta.

Che se poi la vostra curiosità arrivasse fino a domandare: Vi mettete al lavoro a stomaco digiuno o non digiuno? ecco il Pellizzari professoralmente rimbeccarvi: « *Non si pensa collo stomaco!* »; ed Adone Nosari insegnarvi: « *Sono stato abituato a non consultare mai il mio stomaco, sano come tutti gli altri organi*; *sono stato e sono uomo di sport* ». Congratulazioni e augùri!

Digitized by Google

« *Digiuno e non digiuno!* » vi rispondono in sintomatica compagnia il Borgese e il Marinetti; « *Preferibilmente digiuno!* » mitiga Mario Puccini; « *Digiuno!* » recidono in coro il Papini e Gino Rocca. Nel giusto mezzo stanno il Salvemini: « *Digiuno o quasi* »; Giuseppe Gallavresi: « *Dopo una leggera colazione* »; Giuseppe Lipparini: « *La mattina digiuno. Colazione leggera e senza vino, quando lavoro anche il giorno* ».

Ancora altri pareri dietetici?... « *Leggermente nutrito* », consiglia Ferdinando Martini; « *Digiuno, ma dopo aver preso un caffè, l'unico di tutta la giornata* », Ferdinando Paolieri; « *Quasi a digiuno* », Virgilio Brocchi; « *Presso che digiuno! sono molto parco e di facile digestione e abitudinario al thè* », Paolo Buzzi; « *Col digiuno mitigato da un'aromatica tazza di caffè* », Adolfo Padovan; « *Non posso lavorare nè del tutto a digiuno nè a stomaco pieno* », Adolfo Albertazzi; « *Mai digiuno!* » Sabatino Lopez; « *Digiuno del tutto, mai; ma subito dopo mangiato, no!* » Dino Provenzal.

Altri son di stomaco un po' diverso: « *Lavoro immediatamente dopo aver mangiato* », mi scrive Luciano Zuccoli; « *Lavoro sempre dopo colazione e dopo pranzo* », la Serao; e chiuderò col Da Verona: « *Digiuno di pregiudizi e satollo di afrodisiaci spirituali* ».

3° - Assiduità, riposo, regime.

Intanto non tutti (specialmente parlando di artisti!) sono nati per un lavoro metodico come un Victor Hugo dall'esistenza laboriosa e regolare o come un Maeterlinck o, se volete esempio più da *travet*, come uno Zola o un Sardou o un vostro qualsiasi amico compilatore. Non tutti gli gli uomini di lettere hanno del resto gli agi di un Manzoni o di un Fogazzaro; e anche fra quelli che po-

Digitized by Google

trebbero scialare di tempo e di denaro ce n'è parecchi che, a parte l'accanimento nel lavoro, meglio sembrano specchiarsi nel febbrilmente disordinato e poderoso Balzac o nel gioiosamente tumultuoso Dumas padre. Modesto e a sbalzi fu invece il nostro « cacciatore » Fucini, che mi piace di trovare confrontato col « militare » Edmondo De Amicis in una bella pagina del Biagi: alla quale volentieri rimando (cfr. *Acqua Passata*, pp. VII-VIII).

Pur senza star troppo sul punto e sui puntigli di regime, un po' di metodo è tuttavia sempre raccomandabile, e anzi si può dire che, alla loro maniera, i letterati sono tutti metodici. C'è chi non può stare a tavolino più di mezz'ora, più di un'ora di séguito?... ma anche quando passeggia, conversa, viaggia e si dà allo sport, costui lavora di meditazione, di osservazione, di esperienza; e nelle ore di maggior ozio, nelle ore di tedio stesso, nelle ore dello stesso sonno, nel suo più profondo scorre un rivolo di sorgente in cui si specchia tutto lo spazio e passan tutte le nuvole e si riverberano tutte le luci; e a consolare tutte quelle ore basta l'attimo della rivelazione, e a renderle sante basta la prerogativa dell'inconscio elaboramento (cfr. Cap. XXV *b* 4°).

Che servirebbe rileggere nelle cento riviste e nei cento opuscoli le molteplici quisquilie che amici e familiari hanno via via pubblicato sulla vita quotidiana dei nostri grandi? che servirebbe rileggere le notizie intime che essi stessi gli scrittori hanno voluto farci sapere? e perchè sgranare il rosario delle indiscrezioni dei maligni o degli adulatori? Quella non è la sostanza dell'artista; la sostanza è nell'anima, la quale meglio che in simili caduche contingenze noi possiamo conoscere là dove energie inconscie ed energie conscie confluiscono, là dove le oscure radici e l'aperto soleggiato stelo s'appuntano in fiore: cioè nella visione, nel dramma, nel libro.

Digitized by Google

L'opera d'Arte veramente rispecchia l'uomo, ma non sempre l'uomo d'oggi e non mai l'uomo solo in quanto mangia beve e veste panni. Non cercate Dante marito, Dante padre, Dante piccolo nel suo immenso poema! Cercatevi Dante grande, Dante spirito! Anche leggendo le più sfacciate biografie, ricordatevi di aver che fare con roba da poeti o almeno d'uomini fantastici; quell'esperienza che lì sembra attuale, è un'esperienza accumulata da tempo e vista da lontano, come da lontano si ammira l'altezza di una montagna. Attualmente il narratore è il vecchio Casanova forse, e forse parla della sua giovinezza; o il narratore è Sant'Agostino, e forse parla dei suoi trascorsi giovanili; o è Napoleone prigioniero, e forse parla della sua gloria. « *Sorrido* » si legge in fronte a *Il Piacere* nella dedica al Michetti: « *Sorrido quando penso che questo libro nel quale io studio con tristezza tanta corruzione e tanta depravazione e tanta sottilità e falsità e crudeltà vane, è stato scritto in mezzo alla semplice e serena pace della tua casa, fra gli ultimi stornelli delle mèssi e le pastorali della neve* ».

4° - Il D'Annunzio.

Quando così scriveva, il D'Annunzio era volgarmente creduto un dissipato gaudente; e invece si trovò che sotto quella vernice mondana c'era il più religioso ardore per l'Arte, la più resistente e durata fibra al lavoro, la più cenobitica sobrietà; pareva il Figliuol prodigo che ricco parte di casa e tutto il sole, tutto il mondo è suo; e invece era Giacobbe alle prese, nel buio, col suo Angelo. Lottava nelle tenebre gravi di destino a piè della grande scala che su travarca le nubi. Alla superficiale vista dei suoi coetanei egli sembrava traversare in festa la gran luce di Roma fra donne, cavalli e storie

Digitized by Google

d'amore: in lui appariva la galante vita dei ritrovi, dei salotti e forse delle alcove; non apparivano le ambasce e la fatica; apparivano le poche ore d'oro della gioia, non le molte ore bronzee dell'indefesso lavoro. E di quell'apparente dissipatezza non appariva il penoso secreto motivo: « *fin da quel tempo e assai prima, egli sapeva che le forme ideali dell'essere non si sviluppano se non nella profusione della vita. All'estremo limite della sua esperienza, attraverso il dolore e attraverso l'errore, egli era per trovare alfine come coronamento degli infaticabili sforzi l'armonia della sua anima placata con l'Universo interamente rivelato e compreso. Egli voleva essere, nel senso più chiaro e nel senso più arcano della parola leonardesca, modello del mondo* » (cfr. *Per l'Italia degli Italiani*, p. 160).

Lottava col suo Angelo anche nella gran pace d'Abruzzo, dove « *mentre scrivevo l'Innocente* », narrava egli allo Janni (cfr. *Lettura*, anno VI, n. 5, 1906, p. 393), « *ho lavorato, nelle ultime settimane, sino a diciotto ore il giorno. A Francavilla, nella clausura del vecchio convento, in compagnia di Michetti, la vita era severa, quasi pazzamente severa. Per impedir l'entrata del convento a qualsiasi straneo, la porta era stata sbarrata, come soppressa. Io non uscivo più; Michetti, se era uscito, rientrava da una finestra per mezzo d'una scala a pioli. Avevo per letto una rude branda, e all'ora del pasto ricevevo quasi unicamente delle mele cotte, delle uova e del caffè. Il mio compagno, per impedirmi la distrazione della vista sul mare e sulle colline, aveva tesa davanti a ogni finestra una tela grigia* ». Ovvero, ai tempi d'altre astinenze: « *in una casa bianca sul mare, ella soleva apparire alla soglia della mia stanza per interrompere il mio troppo prolungato lavoro, quando il mio spirito era una lingua infaticabile di fuoco perpetuo, e la mia Arte era per me l'essenza stessa dell'amore amato* » (cfr. *Notturno*, p. 454).

Digitized by Google

Più tardi, a Settignano, chi dalle dieci di sera alle cinque del mattino era ritto al lavoro, poteva bene nelle ore di sole ritrovare « *senza sforzo i costumi e i gusti di un signore del Rinascimento fra cani, cavalli e belli arredi* » (cfr. *Vita di Cola*, XXI). Nè il suo Angelo notturno lo lasciò poi mai, nemmeno a Parigi, nemmeno ad Arcachon, tampoco nelle trincere di guerra, nelle soste del bivacco o nel palazzetto aperto sul Canal Grande, e indi in Fiume salvata, ed ora nel francescano rifugio di Gardone: « *Il mio Dio non mi fece mai ozii vergiliani neppure nella convalescenza* » (cfr. *Per l'Italia degli Italiani*, p. 17); « *Il medio ha tuttavia il solco del lavoro ostinato... O Arte, Arte inseguita con tanta passione e intraveduta con tanto desiderio!* » (cfr. *Notturno*, p. II). Per ciò gli piacquero di volta in volta o le città tumultuose o le città del silenzio o soprattutto i solitari romitaggi. L'uomo di mondo e il cenobiarca, l'uomo d'armi e l'uomo d'Arte; « *Oportet navigare!* », « *Clausura!* », « *Alalà!* », « *Difficilis est aditus!* ».

5° - Metodi e non metodi.

Più che il metodo è singolare nel D'Annunzio la resistenza alla fatica: una lieta vigorosa eccezionale resistenza. I metodi egli, a quanto pare, li cambia ad ogni nuova opera, sicuramente ad ogni stadio della intensa sua attività. La produzione letteraria ha del resto, come ogni altra attività umana, le sue parabole di alto e basso, di stasi e di foga. C'è la cenere, la brace, la fiamma e la vampata; e c'è pure il fumo. Ma anche nella straordinaria vampata di fatica creativa trovi ordinariamente una speciale regolarità. Nei ventisette giorni in cui compose la *Fedra*, il D'Annunzio, ci assicura il suo figliuolo Gabriellino (cfr. *Lettura*, anno XII, p. 994) « *dormiva dalle dieci*

Digitized by Google

del mattino alle cinque del pomeriggio. Alle cinque faceva una doccia, si esercitava un po' coi manubri, e si rimetteva a tavolino, restandoci tutta la notte... All'esercizio dei manubri annetteva un'importanza capitale; senza di essi, diceva, non avrei potuto scrivere la Fedra; tutta l'energia necessaria al mio lavoro mi è provenuta da questa ginnastica ».

Gabriellino esagera?... Può darsi; in ogni modo un metodo c'era; forse troppo eroico per voi?... Oh, non spaventatevi! metodo, eroismo ed Arte possono anche trovarsi su strade diverse!... « *Niente metodi!* » ecco mi grida Guido da Verona: « *essi sono file di paracarri, contro i quali urta la foga di tutte le bellezze* ». Vuol dire che c'è anche il metodo di non aver metodo, e che per amore o per forza ci si abitua benissimo anche al lavoro saltuario, come è capitato a F. T. Marinetti, a Gino Rocca, a Gaetano Salvemini, a Avancinio Avancini e a venticinque altri prodissimi.

« *Saltuariamente o metodicamente: non esiste un modo solo di essere per uno spirito che viva ed agisca* »; sentenzia Achille Pellizzari; e Dino Provenzal: « *Secondo. Alle volte m'è riuscito impormi di scrivere ogni giorno alla stessa ora, ma non sempre. Penso camminando (passeggiate solitarie!) o facendomi trascinare, specialmente in treno* ». Ed udiamo questi altri: « *Per le commedie, ad intervalli; ma, se mi è possibile, una volta che ho iniziato il lavoro cerco di attenderci ogni giorno. Se le idee non vengono, non mi costringo al tavolino; e perciò alle volte fra una scena e l'altra c'è l'interruzione fin di settimane e di mesi* », Sabatino Lopez. « *Febbrile attività e lunghi mesi di tentativi* », Luciano Zuccoli. « *Di solito lavoro metodicamente; ma nei periodi di stanchezza, saltuariamente. Un giorno sì, dieci no* », Mario Puccini. « *Scrivo quando sento impellente il bisogno di liberare la mente dai fantasmi che*

Digitized by Google

la ingombrano; e qualche volta per forza; quando ad ogni costo devo raggiungere la cifra necessaria al mio bilancio », Ferdinando Paolieri. (Tra parentesi e sottovoce: perchè discorrere di bilanci? Siamo tutti ricchi, almeno alla maniera del Burchiello. E poi: quanti capolavori o quasi capolavori si devono alla sacra necessità del pane? Da siffatta necessità il contatto colla vita più vera, la lotta fruttevole, il raccoglimento fecondo, la forza morale, l'indipendenza anche, anche l'osanza, se... Cfr. cap. V *l*).

Riprendendo, ci si mette a scrivere « *quando l'ora è propizia* », direbbe Adolfo Padovan; e a farla propizia servono appunto l'abitudine, il metodo, come mi insegnano il Borgese, il Brocchi, il Gallavresi e centro altri. « *Nulla dies sine linea!* » ammonisce Giuseppe Lipparini; e Paolo Buzzi con quasi ugual latino: « *Nulla nox sine linea! Solo così ho potuto comporre le mie non scarse, ormai, opere di prosa e di poesia; con una specie di allenamento burocratico seguendo il filo di una ispirazione autosuggestiva, fulminea* ». Ed uno che la sa lunga almeno da mezzo secolo: « *Metodicamente; dalle sette della mattina al mezzogiorno* », Ferdinando Martini. Ed uno che non si direbbe: « *Con metodo! non mai curvo sul tavolo nè in piedi* », Alfredo Panzini. Ed uno che ha insegnato ad altri: « *non mai per più di due ore, ed interrompendomi per fumare una sigaretta e pensare ad altro* », Francesco Fòffano. Ora una scrittrice: « *Metodicamente per il giornale; saltuariamente per i romanzi e le novelle* », Matilde Serao. Da ultimo chi potrebbe esser primo: « *Metodicamente, ma non più di due o tre mesi di séguito* », Giovanni Papini.

Digitized by Google

6° - Quando?

Nelle pagine precedenti vedevamo e nelle seguenti vedremo alcune risposte anche alla domanda: Quante ore al giorno lavorate voi? Importa forse di più il sapere in quale stagione; senonchè il Pellizzari interrompe e chiede: « *L'anima vive forse secondo le stagioni?* » Parrebbe di sì; e secondo mille altre circostanze; tanto che Adolfo Albertazzi, Avancinio Avancini, G. A. Borgese, Virgilio Brocchi, Mario Puccini, Matilde Serao possono rispondere: « *In ogni stagione!* »; ma Sabatino Lopez mette i puntini sugli i di Giove Pluvio: « *In qualunque stagione purchè l'ambiente non sia freddo* »; e il Lipparini afferma e distingue: « *In ogni stagione; ma, meglio che mai, in piena libertà nel gran caldo estivo* ». Sono lecite opinioni più o meno affini: « *Preferisco l'estate e la grande primavera* », Alfredo Panzini; « *Di primavera e d'autunno, ma se abitassi in campagna anche d'estate. D'inverno rimbecillisco* », Ferdinando Paolieri. Anche il Marinetti sgobba e suda quando si deve sudare, cioè nei bollori dell'estate; e così pure il Provenzal e il Rocca, lasciando al Papini e al Gallavresi di preferire l'autunno. D'autunno e d'inverno lavora Luciano Zuccoli; nell'inverno Ferdinando Martini, mentre Guido da Verona vuol far sapere che: « *In fatto di stagioni io preferisco solo quella delle Corse* ».

Dalle stagioni alle giornate. « *Nulla nox sine linea!* » ci ha già intimato Paolo Buzzi; e aggiunge: « *mezz'ora ogni notte, come il prete direbbe una messa notturna* ». « *Di notte!* » fa eco Gino Rocca; ma contro di lui il Pellizzari: « *Non mai di notte!* » La Serao può distinguere anche qui: « *Per romanzi e novelle di notte; per il giornale di giorno* ». Sibillino è il Da Verona: « *Non ho abitudini; credo che la letteratura cominci col calar del sole* »; come la vita di certe donnine. Preciso lo Zuccoli: « *Di*

Digitized by Google

giorno, e di notte fin verso le tre del mattino ». Vuol dire che l'amico di Trottapiano va a coricarsi quando balza da letto l'amico di Santippe: « *Al primissimo mattino; ante orientem solem. Silenzio!* ».

Il sole sorge; è l'ora in cui Apollo è a cassetta dell'antiquato suo cocchio e il Brocchi, il Gallavresi, Ferdinando Martini, il Paolieri, il Papini, il Salvemini, il Varaldo, il Cozzani, il Beltramelli impugnano la penna. E non la gettano se non quando sono stufi! perchè, come osserva il Paolieri: « *Quando lo scrittore o per meglio dire l'artista si annoia, smetta! o s'annoieranno dopo i lettori!* » Ciò sanno anche quelli che non lavorano di sola mattina: « *Lavoro molto di mattina, talora anche di giorno, pochissimo di sera; di notte mai* », Giuseppe Lipparini. « *Di giorno; anzi di mattina dalle sette alle dieci. Talvolta anche nel pomeriggio, ma più per correggere che per comporre* », Mario Puccini. « *La mattina e il pomeriggio; più raramente la sera* », G. A. Borgese. « *Ordinariamente di giorno e nelle ore più calde della giornata, anche d'estate* », Sabatino Lopez. « *Nel pomeriggio quasi sempre* », Dino Provenzal. Il Marinetti, che lavora saltuariamente, può sgavazzare: « *Di giorno, di notte, di mattina e di sera* »; mentre troppi altri, come l'Avancini, devono esclamare: « *Quando posso!* »

7° - Dove?

Dov'è quel tale mio amico filosofo che non poteva pensare se non sdraiato lungo e disteso?... forse egli pensa a Kant il quale, dicono, non lavorava che nella sua vecchia Conisberga, nella sua vecchia casa, nel suo vecchio scrittoio, al suo vecchio leggio, davanti a quella data finestra, fissando tratto tratto un grande e quindi vecchio albero laggiù di fronte nel vecchio

Digitized by Google

giardino. Le tre *Critiche* devon certo non poco a tutte quelle annose cose. Ma adesso anche i filosofi, in genere, amano gli improvvisi spostamenti, passano da casa loro alla cattedra, dalla cattedra alla poltrona di ministro di Stato, poltrona che volentieri tradiscono per viaggiare anche fino in America. Non discorriamo dei letterati; ce n'è di veri nomadi, che, naturalmente, lavorano in treno e all'albergo. Quanto ai più sedentari, sentite la Serao: « *Lavoro in città; e, di estate, in alta Engadina, a Saint Moritz* »; e il Brocchi: « *Lavoro dove mi trovo; ma preferisco meditare e scrivere in campagna: d'inverno sulla scogliera di Nervi, d'estate in un bosco di Courmayeur* »; e il Borgese: « *In città e in campagna* »; e degli stessissimi gusti sono Sabatino Lopez, il Puccini, il Provenzal, il Moretti, il Govoni, il Sapori, e forse anche il lettore, compreso il Pellizzari: « *Dovunque e sempre che lo spirito si dichiari disposto* ». La campagna è preferita dal Gallavresi, dal Paolieri, dal Lipparini; la città è addirittura odiata dall'Albertazzi, dal Novaro, da Ferdinando Martini, dal Papini. Ma Paolo Buzzi, il notturno, lavora soltanto in città; e così Gino Rocca. Tutti poi cercano la quiete e il silenzio, eccetto quattro, per i quali parla Luciano Zuccoli: « *Lavoro sempre in città e nel più assordante rumore* ». Mi ci son dovuto abituare anch'io!

8° - Scrivendo o dettando?

Ebbene, o « miei migliori »! i monti vi sieno propizi, la campagna vi sia gioconda, il mare abbia sufficente prospetto per il vostro estro e la città sufficenti incentivi, e i sogni si librino a stormo sopra l'opera vostra quotidiana; ma temprano essi l'ondular delle loro ali al dirugginio delle vostre penne metalliche ovvero al mo-

Digitized by Google

notono ticchettìo della macchina da scrivere ovvero alla voce di voi che dettate ad una più o meno sparuta stenografa?

Quasi tutti gli scrittori rispondono: « *io scrivo!* », e scommetto che la maggior parte di essi scrive colla matita. Questa è la miglior penna stilografica finora inventata! lo sanno i musicisti, lo sa anche il Panzini, lo so io stesso. Il Provenzal, il Lipparini e il Borgese ricorrono talora anche alla macchina; il Brocchi si lamenta di non so che difetto di vista, eppure protesta: « *Non scriverò mai a macchina!* » A allora perchè, illustre collega, non imparate dal Marinetti, il quale preferisce dettare anzichè faticare di occhi e di mano?... « *Ohibò!* » risponde Guido da Verona: « *Io scrivo!* » Si capisce: vuol essere davvero scrittore! E poi « *la presenza d'un'altra persona mi distrarrebbe* » aggiunge il Lipparini; e il D'Annunzio già confessava: « *Nè m'era possibile vincere l'antica ripugnanza alla dettatura e il pudore segreto dell'Arte che non vuole intermediari o testimoni fra la materia e colui che la tratta* » (in *Notturno*, p. 5). È una sensazione che provano parecchi: « *Non son buono a dettare neanche una lettera breve* », Ferdinando Martini. « *Non ho mai dettato e credo che non saprei dettare* », Sabatino Lopez. « *Non so dettare; ho bisogno della carta bianca e della penna* », Adone Nosari. « *Dettare? Impossibilissimo* », Dino Provenzal. « *Non posso dettare!* », Matilde Serao. Fors'anche perchè il dettare impiglia o proibisce che il flutto delle idee si svolga di getto?....

9° – Di getto?

A considerare il numero di novelle, di romanzi, di commedie che qualche nostro scrittore ci regala ogni anno e a ricordare che appunto i più prolifici sono stretti da cento

Digitized by Google

altri impegni di giornalismo, di cariche pubbliche, di privati interessi, ci sarebbe da temere che molti se non tutti, o parecchi se non molti potessero dichiarare a proposito delle proprie opere ciò che delle sue diceva Oscar Wilde ad André Gide: « *Oh le mie commedie! esse sono tutt'altro che buone, ed io non ci tengo; ma se voi sapeste, a Londra, quanto divertono gli altri se non divertono me! Sono quasi tutte scritte in una settimana, e risultati di scommesse... Anche il mio romanzo più noto,* « Il ritratto di Dorian Gray », *fu buttato giù alla svelta in pochi giorni, perchè un mio amico pretendeva che io non avrei mai potuto scrivere un romanzo* ». Eppure no; i nostri scrittori sembrano e sono più cauti, più coscenziosi. Uno che una volta pubblicava molto, il Papini, dice sì di scrivere « *di getto* »; ma il Pellizzari giustamente interpreta e spiega: « *Di getto, apparentemente; nessuno lavora di getto; chi matura i suoi prodotti dopo averli dati in luce; e chi li porta a compimento nel subcosciente. La creazione non è degli uomini* ». E se Paolo Buzzi dichiara: « *Di getto; nessun rifacimento, scarse correzioni così nella prosa che nella poesia: specie in questa* », ecco proprio il Marinetti: « *Di getto talvolta e talvolta a furia di rifacimenti e di correzioni* ». Chi lo direbbe?... eppure anche Guido da Verona: « *Prima di getto, poi a furia di rifacimenti* ». E il Borgese: « *Non so cominciare se non ho tutto chiaro in mente l'ordine delle cose da dire. Correggo pazientemente sul manoscritto e sulle bozze l'opera già compiuta* ». E il Brocchi: « *Di getto, ma dopo lunghe meditazioni* ». E lo Zuccoli: « *Di getto qualche pagina che poi rifaccio... e guasto* ». E il Panzini: « *Molta calma, niente furia: concentrazione assoluta del pensiero nel fantasma. Distruzione di due terzi almeno della prima stesura. Rifacimento continuo* ». Volete altro? Potete abbelliverne: « *Di getto; mi formo il periodo in mente prima di stenderlo*

Digitized by Google

sulla carta », Giuseppe Lipparini. « *Di getto la prima prova; ma dopo correggo finchè mi prende il timore di guastare. Vorrei dar rilievo ad ogni parola pur sapendo d'illudermi. Le parole passano via sotto gli occhi di chi legge. Vorrei conseguire l'euritmia colla forza; e chi ci bada? Ho senso acuito per la musica delle parole e non sopporto la cacofonia e la ripetizione vicina dei vocaboli. E chi s'accorge della mia fatica ad evitarle?* » Adolfo Albertazzi. « *La prima stesura anche di un lavoro difficile la scrivo tutta di getto perchè ho saputo aspettare l'ora di grazia. Riprendo il manoscritto dopo parecchi giorni, lo rileggo e lo distruggo se non mi contenta. Ma questo avvien di rado* », Adolfo Padovan. « *Dopo aver maturato il soggetto, scrivo di getto, con facilità; ma nel ricopiare rifaccio e correggo. Ogni mia copia è diversa dalle altre, alle volte sostanzialmente* », Adone Nosari. « *Pensando molto prima; poi gettando via via i pensieri su biglietti stenografici; infine fondendo, mischiando la materia, ripensata e rielaborata* », Vittorio Cian.

Più spicci sembrano altri. « *Sai come scrivo i miei romanzi, io? Tutti di seguito, senza un pentimento. Mi metto dinanzi due cartelle: una coi nomi dei personaggi e una con gli appunti storici. Poi scrivo, vale a dire: narro quel che già è chiarissimo, nettissimo, definito in ogni particolare, nella mia testa, tanto che io potrei raccontare i miei romanzi, e parecchie volte l'ho fatto, anche prima di cominciare a scriverli* », Alessandro Varaldo. « *Di getto perchè elaboro prima in mente: e se oltre le cancellature mentali debbo farne altre, lavoro sulle bozze* », Dino Provenzal. « *Di getto; rifacimenti e correzioni amo farli sulla seconda copia, già composta in bozze* », Mario Puccini. (Ancora una parentesi: cotesto del lavorar sulle bozze può sembrare un metodo pericoloso, ed io ed il vostro editore ve lo torniamo a sconsigliare). Ma tiriamo innanzi: « *Rifaci-*

Digitized by Google

menti e correzioni senza fine. M'è impossibile scrivere una pagina se l'antecedente non mi sembri perfetta; di quella perfezione, s'intende, della quale io sono capace », Ferdinando Martini. « *A furia di rifacimenti e correzioni, spesso penosissimi* », Gaetano Salvemini. « *Penosamente* », Gino Rocca. « *Dopo una lunghissima preparazione mentale, lavoro di getto. Nessun rifacimento, dato che il libro è già fatto quando mi metto a scrivere* », Matilde Serao. « *Di getto, e poi ci torno su e rifaccio e correggo. D' ordinario sviluppo e non tolgo, perchè il primo getto è troppo spesso scheletrico* », Sabatino Lopez. Anche Anatole France dichiarò che il libro si viene ingrossando per strada; ciò non esclude che le correzioni e i rifacimenti siano più spesso uno sfrondamento. Chi leggerà innanzi troverà che anch'io consiglio ciò che tutti o quasi tutti sembrano consigliare e praticare a proposito di scritture d'Arte, cioè: pensarci su molto e poi buttar giù di furia e infine correggere, rifare, riordinare. Chi non ci pensa su abbastanza prima, si troverà ai mali passi; ci vuole elaborazione e pazienza! insegnano al loro capocomico anche i *Sei personaggi* del Pirandello.

Ebbi già a citare i ricordi del Fucini (gli uomini semplici sono esempi più trasparenti!); vedete come il puntiglio del fare, anzi del dover fare gli nuoce: « *e tutto strappavo dopo poche pagine, e tutto principiavo con un accanimento che non era punto della mia indole* », (Biagi, *Acqua Passata*, p. 68). Ma voltate foglio e rivedetelo spontaneo, senza preconcetti, senza nè fretta nè premura andare « *solo a passeggiare e a sognare lungo l'albereta della gronda. Di costì l'ispirazione del* Matto delle giuncaie. *Tornato a Dianella scrissi; dopo scritto, misi tutto in una cassetta per riordinare a suo tempo e magari mettere in pezzi, come avevo fatto tante altre volte* ». E dacchè abbiamo il libro in mano, per non rimandarvi a certo passo della

Digitized by Google

Vita Nuova del padre Dante, leggiamo *Acqua Passata* anche a pag. 125: « *Almanaccando col cervello, incominciai a riordinarmi nella testa questi ricordi disparati e, su su, a metterli insieme, finchè non mi vidi dinnanzi alla mente un organismo quasi completo, tranne che nei particolari, per farne un bozzetto da riuscire uno dei miei migliori, come infatti riuscì. Agitato dal nume, agguantai la penna e cominciai a buttar giù quel che veniva. Tanta era la foga nello scrivere che, se fossi stato un abile stenografo, in un'ora, poco più poco meno, sarei arrivato in fondo. Avevo la vena così fluida che spesso mi veniva da ridere osservando la celerità colla quale andavo innanzi, senza un pentimento, senza una cassatura. Mi fermavo soltanto quando dovevo passare da una scena a un'altra; ma avevo pronto il rimedio. Davo una voce alla mia figlia maggiore (abilissima pianista) perchè andasse al pianoforte e mi sonasse qualcuno dei miei pezzi favoriti; e dopo poche battute: — Basta, basta, bambina! — e la penna si rimetteva subito in carriera. E quando mi sentivano ridere (così mi accadeva sempre quando scrivevo di vena: o grasse risate, o grossi lucciconi che mi cascavano fitti fitti sulla carta, secondo di che si trattava): — Bravo Renato! Bravo babbo! Avanti, avanti! — ».*

Digitized by Google

CAPITOLO VENTESIMOQUARTO

Disciplina remota: Genialità ed Educazione.

a) Dalle radici. — *b*) Conosci e forma te stesso!: 1° Sensibilità e genialità. – 2° Curiosità, attenzione, osservazione. – 3° Coraggio. – 4° Sincerità. – 5° Volontà, tenacia, pazienza. — *c*) Le abitudini: 1° Di pensiero: il colloquio interno. – 2° Di tecnica: cose e parole. – 3° Di vita: vita ed Arte. — *d*) La conversazione come esercitazione creativa ed esercitazione tecnica. — *e*) La lettura come esercitazione creativa. — *f*) La lettura come esercitazione tecnica: 1° Vocabolari e grammatiche. – 2° I classici. – 3° Quali classici? – 4° Le traduzioni. 5° Come leggere?: α) Analisi tecnica ed analisi estetica; β) Studio delle correzioni; γ) rifacimenti e rifusioni; δ) A voce alta? ε) Studiare a memoria? ζ) Spigolature. — *g*) Note e schedari. — *h*) Scrivere!: 1° Da alunno a maestro. – 2° Lo scrivere come esercitazione creativa e tecnica. – 3° Lo scrivere come esercitazione educativa.

a) Dalle radici.

Bravo Renato!... avanti! avanti! buon cacciatore sulla buona pesta! Si nasce artisti come si nasce cacciatori?... dicono di sì; la è sempre questione di tendenza, ma anche un poco di esercizio. La lepre che ucciderai domani deve la sua morte alla passione che t'ha fatto

Digitized by Google

diventare quel valente seguace di Nembrod che sei, e ti ha aguzzato la vista, ti ha affinato l'olfatto, ti ha indurito la pelle alle brume antelucane, ti ha irrobustito i polmoni all'addiaccio, ti ha sveltito mani e spalla al fucile.

Così il libro che scriverai domani non è il frutto dei soli tuoi propositi di domani e di oggi o di ieri: quel libro ha le radici sue fonde nel tuo passato, come la vendemmia dell'ottobre ha i suoi motivi nelle lontane primavere e nei più lontani inverni. La tua preparazione, conscia o inconscia, è remota - anzi remotissima, o, meglio, permanente. Dacchè hai imparato a pensare, a parlare, a scrivere, dalla prima volta che ti accorgesti di godere manifestando altrui i tuoi sentimenti, dal primo cómpito di scuola, dalla prima animata conversazione, dalla fanciullezza, insomma, tu ti sei venuto « allenando » a comporre il futuro beneaugurato libro.

b) **Conosci e forma te stesso :**

Il fulcro della tua Arte sei tu stesso, anima e corpo. E allora conosci il tuo corpo nelle sue debolezze, conosci la tua anima nelle sue energie; ripara a quelle debolezze, da' campo a queste energie, irrobustisci le membra e approfondisci lo spirito. Indaga, analizza, studia i tuoi istinti, le tue inclinazioni; guida cotesti istinti, dirigi coteste inclinazioni; dalla conoscenza di te stesso vieni alla formazione di te stesso, e così formerai la tua Arte.

1° - **Sensibilità e genialità.**

Conosci te stesso! e sappi che c'è qualcosa che non dipende da te: la genialità. Ne possiedi tu? ti senti tu artista, sinceramente artista? c'è in te la disinteressata

Digitized by Google

fiamma del bello? ti commovi tu davanti agli spettacoli della natura? conosci tu la meraviglia, lo stupore, l'estasi? o vivi tu almeno per qualche istante, a cuore gonfio, ad anima in effervescenza, la vita tua, la vita dei tuoi simili, la vita delle cose stesse? Ci sono dei momenti in cui la tua esistenza sembra centuplicarsi, crescere, traboccare, momenti in cui tu ti ripieghi su te medesimo, e ti senti spirito a profondarti nello spirito? e più profondo di quel profondo senti polle di sorgive non conosciute, brividi di vita non ancor rivelata, accenni, presagi, vibrazioni di ciò che è ancora mistero e mistero non vuol essere e mistero ecco non è più dacchè un lampo ne si sprigiona e la visione si accende e tu parli parole nuove e crei un mondo tuo nel mondo che traversi passando? Piangesti mai un pianto non tuo, e nella tua giornata di luce non tremasti mai per la tenebra altrui?... o nel vasto sfolgorante mare delle cose non ti accorgesti tu mai di un'oscura corrente di migliaia e migliaia di fratelli, torbido e gonfio fiume di gente che ti passa da lato, gente curva sopra i suoi passi, gente muta ed in pena, nella turbata tua simpatia, con quali lagrime? con quali cuori? con quali rimorsi? con quali speranze?

2° - Curiosità, attenzione, osservazione.

Oltre ad avere un'anima di artista, oltre la sensibilità estetica, hai tu insomma un cuore di uomo?... e c'è in te la curiosità di conoscere te stesso e gli altri e il mondo? e c'è l'abito dell'attenzione senza il quale tu non potrai mai far entrare mondo più mondo nella personale tua esperienza quotidiana?

Oltre che per una speciale sensibilità tu devi infatti essere più poeta degli altri per un tuo special modo di osservare; forse altri in confronto tuo potrà più minutamente

Digitized by Google

accorgersi e far tesoro delle molteplici particolarità di un fenomeno, ma nessuno meglio di te deve saper cogliere la particolarità caratteristica, la particolarità geniale, nessuno meglio di te deve saper leggere addentro nei misteri delle cose novamente, personalmente interpretandoli.

La curiosità, l'osservazione, la ricerca sono doti anche del collezionista di francobolli; ma il poeta cerca e sceglie, distingue e separa, ripudia ed elegge, inalza ed abbassa secondo il genio gli detta. Perchè egli non è soltanto paziente, ma è anche geniale; è un gran curioso, ma di una curiosità istintivamente sagace. Vedi? egli incontra una persona che non conosce e la fissa, la squadra; perchè?... quei lineamenti, quella barba, quell'andatura lo interessano; ecco tutto. Un altro giorno egli scorge uno che vuol gettarsi in un fiume e morire. Accorre, lo trattiene, lo salva; ma in compenso ne vuol sapere la storia. Perchè?... Per il medesimo motivo per cui oggi lo trovi in un salotto o in un ritrovo elegante e domani lo inciampi in un'osteria o in una chiesa, nelle più cupe strade della città, nelle più soleggiate vie della campagna; per il medesimo motivo per cui il fatto di cronaca è da lui ritagliato e riposto... forse insieme con la relazione di una seduta della Camera.

Egli trova un lato interessante da per tutto, trova un po' di bellezza da per tutto, perfin nel dolore, nella miseria, perfin nella morte. Per lui c'è un'eco di mistero nelle profondità della vita, c'è un fascino di precipizio nelle rovine della storia, c'è un astro di luce anche in mezzo alla procella, c'è qualcosa di sempre desto e di sempre molteplice, di sempre arcano, di sempre attivo: l'anima.

Digitized by Google

3° - Coraggio.

Nella vita dello spirito sono sante tutte le ambizioni ed è premiato ogni ardimento. Chi è nato artista è figlio della fiducia; chi è nato artista è nato generoso, e la sua prima generosità è verso se medesimo. Che l'anima nostra scopra ogni giorno nuovi cieli e che il nostro pensiero voli ogni giorno a sempre più alte conquiste! e l'entusiasmo che in altri si accende e si spegne in noi divampi e duri, ingenuo ardimento del fanciullo, conscia e sicura temerità dell'eroe!

4° - Sincerità.

Allarghiamo ogni giorno il dominio dello spirito, ma che questo spirito sia il nostro, sinceramente, nudamente il nostro! il fanciullo è innocente, l'eroe è semplice; e l'innocenza e la semplicità vanno nude! E che Dio ci conceda di rimanere noi stessi anche nell'assimilare il pensiero altrui, e di essere sinceri tanto nell'ispirazione quanto nell'operazione, tanto verso i nostri ideali quanto nella scelta e nell'uso dei mezzi per arrivarvi.

5° - Volontà, tenacia, pazienza.

Il primo atto di sincerità è il riconoscere che la strada è aspra e che ogni piccola conquista richiede fatica e fatica; ogni gioia spirituale è frutto di sacrificio corporale e di tenacia e di pazienza. Chi disse che il genio è pazienza non disse una cosa del tutto falsa. Il saper insistere e insistere, il saper attendere, la fatica e la resistenza alla fatica sono tra le più importanti doti del valoroso scrittore. « *Lo studio somiglia alla virtù morale che è opera di uno sforzo; onde anch'esso è virtù, e consiste in un'as-*

Digitized by Google

sidua tensione dell'anima e dello spirito.... Amate e proseguite il difficile in ogni cosa; perchè arduo e travaglioso in ogni genere è l'apparecchio e il compito della creazione » (Gioberti).

Genialità, sensibilità, curiosità, abito d'osservazione, coraggio, sincerità non dipendono in tutto e per tutto dal tuo volere; eppure tutte quelle doti non valgono nulla se tu non sai volere! In primo luogo sappi essere forte di corpo e di anima. Dacchè il frutto vale quanto la pianta, tu cura la pianta: te medesimo! e meravigliati osservando come il carattere e la coscienza e la cultura e la forza spirituale corrispondano in te all'impulso della volontà assai più agevolmente che non la salute del corpo e la forza fisica stessa.

c) **Le abitudini:**

Per ciò bisogna formarsi delle abitudini sane, generose, eroiche vorrei dire; abitudini di pensiero, abitudini di studio, abitudini di vita.

1° - **Abitudini di pensiero.**

Alla vita spirituale importa soprattutto il saper pensare sul serio, cioè con ordine, esattezza, finitezza. Tu che vuoi essere poeta, devi essere un logico perfetto; tu che vuoi sbrigliare la fantasia, devi irrobustire il raziocinio; tu che vuoi costrurre l'Arte, devi essere un coordinatore di idee. Quando ti sarai fatto un rigoroso senso di coordinamento, dominerai trionfalmente la moltitudine delle sparse nozioni che vita, libri, analisi speculativa ti offrono, e nell'atto creativo, abbandonandoti all'impeto delle intuizioni, dimenticando analisi, libri, vita, non ti spoglierai però di quell'abitudine di logi-

Digitized by Google

cità costruttiva: solo così potrà succedere che il fantasma si crei in un'atmosfera di verità e sia di te e di tutti, nuovo ed imperituro.

Colloquio interno.

Tutti i vantaggi educativi che poco più innanzi vedremo derivare dall'esercizio dello scrivere, li ha anche il pensare; intendo dire il pensare finitamente, completamente, profondamente, definitivamente; con tanti altri vantaggi in più e per il tempo e per il luogo e per le circostanze. E tu, prima di scrivere per gli altri, prima anche di parlare per gli altri e cogli altri, parla teco stesso e per te stesso. Tutto ciò che gli studi, le letture, le conversazioni, l'esperienza quotidiana ti apportano come tesoro di coltura, deve divenire cosa ben tua, parte ben viva del tuo mondo interno: « *L'orare, dicono gli spirituali, non fa pro senza il meditare* » (Gioberti). Non basta ingoiare, non basta nemmeno digerire: bisogna assimilare ciò che è assimilabile, bisogna convertire in sangue ciò che in sangue è convertibile; orbene tu apprendi, tu rimugini, tu assimili, tu fai pensiero del pensiero. Ecco perchè sei spesso taciturno e meditabondo, eppure felice; tu diventi maestro e nutritore del tuo spirito, tu discorri dentro te medesimo a te medesimo. Che se cotesto interiore discorso alle volte non trascorre ad analisi nè a scienza, ma sboccia in sintesi fantastica, se la commozione ti popola la mente di immagini allora che il cuore ti batte più forte e il corpo ti par più leggero e la vita più degna di essere vissuta e il creato più bello dacchè anche tu ti trovi improvvisamente creatore e vivi nella tua creazione, ringrazia Iddio: tu sei poeta. Ma o sia creazione o sia contemplazione, vivi più che puoi di siffatta vita interiore; ed essa ti liberi dal disperdimento delle mille frivo-

Digitized by Google

lezze di cui altri si contentano, essa popoli di esultanza le tue vigilie e le tue solitarie passeggiate, il tuo riposo e la tua fatica. Nello strepito della vita esteriore, nel mondo dissipatore fa' il silenzio entro te stesso perchè cotesta tutta tua e solo tua vita dello spirito si intensifichi sempre più, si approfondisca sempre più, strato sotto strato, e l'anima spazi sempre più alta, più libera, cielo sopra cielo. Non aver fretta di capire definitivamente, non aver fretta di creare per sempre; presso ogni definito c'è l'indefinito, presso ogni verità c'è il dubbio, e forse sopra la creazione d'oggi c'è una creazione più vittoriosa; lascia che la verità maturi, lascia che il fantasma si perfezioni, lascia che il domani aggiunga una luce nuova alla luce di tutti i secoli. Così ti verrai formando anche l'abitudine di onestamente vivere in tutto e per tutto l'interno fantasma prima di esternarlo. Molti si contentano di solo abbozzarlo entro se medesimi nelle sue grandi linee, ed eccoli poi a leticare colla scrittura, a impaniarsi colla tecnica, a fare e disfare, a disperarsi e a scalmanarsi.

2° - Abitudini di tecnica.

E abitudini di tecnica. Cotesto dello scrivere è per eccellenza mestiere di costruttore, e vuole l'ingegno coordinativo dell'architetto, vuole la paziente energia del mastro muratore, vuole l'alacre umiltà del manovale, vuole l'operosa curiosità dell'apprendista, vuole la tenace volontà di chi si propone uno scopo e a quello scopo non rifiuta i necessari mezzi. È lunga, umile fatica; non è solo questione di abitudini spirituali, è anche questione di abitudini corporali; non si tratta solo di dirigere il volo della fantasia, nemmeno basta allargare il più possibile il campo delle cognizioni, nemmeno basta la facoltà del coordinamento: si tratta anche di rudi abilità di ordine, dirò così, più meccanico.

Digitized by Google

Cose e parole.

Il fabbro conosce il ferro e le varie qualità del ferro e i vari modi di lavorare il ferro; tu che vuoi esprimere la bellezza, conosci e possiedi anzitutto i mezzi dell'espressione. Già nel capitolo terzo ti dicevo che il tuo mezzo è la lingua. Mezzo?... no, anzi la lingua è essa stessa l'espressione; vedi dunque se la devi curare! La tua abilità creativa non è che abilità linguistica; e questa a sua volta non è che il conoscere cose e cose. La sempre più vasta coltura e il dover comunicare la propria coltura obbligano a imparare cose, e imparando cose si impara lingua. Non si dice dunque che si debbano imparare parole e costrutti; si dice che si devono imparare cose più cose e relazioni di cosa a cosa; cotesto imparare è pensiero, è espressione sempre viva e diversa la quale porta connaturato in sè un continuo arricchimento delle possibilità del tuo vocabolario e della tua valentia costruttrice di nessi ideologici. Facoltà di espressione vuol dire facoltà di parola; tanto e tale è il tuo pensiero, altrettanta e tale è la tua lingua; e viceversa, più numerose e più valide possibilità linguistiche possiedi, più largo e fruttuoso campo ha innanzi a sè il tuo pensiero. Esattezza di lingua è esattezza di pensiero, e viceversa; perchè la teoria che « ciascuno trova e crea volta per volta la sua lingua » e che «scriver bene è nient'altro che una forma d'intensità spirituale » non esclude la cura del linguaggio, anzi il linguaggio lo immedesima col pensiero; al « bello scrivere » sostituisce il « ben pensare »; nè si può pensare se non in una lingua, lingua che, se volta per volta viene creata da noi come precisa espressione nostra di quel momento, non è creata però da noi nei suoi elementi costruttivi, nelle sue abitudini fonologiche e sintattiche, nelle sue simpatie di svolgimento, nel

Digitized by Google

fondamentale vocabolario e nella fondamentale grammatica.

3° - Abitudini di vita.

La vita dello spirito è legata alla vita del corpo e nel capitolo precedente toccammo qualcosa appunto intorno all'igiene della fatica intellettuale. Anche qui: fórmati delle sane abitudini! abitudini di morigeratezza, di castità, di studio, di lavoro.

Vita ed Arte.

Dovrei forse dilungarmi sulle abitudini di studio; ma me ne libero ricordando che la vita è tutta studio, non solo per il poeta ma per qualunque persona che si stimi. « *Un animale mi diceva l'altro ieri*: — *Io studio per la conversazione* —. *Non è vero che basta questo per dirgli*: — *Tu sei un animale?* — *Lo studio è un dovere, e non serve nè alla conversazione, nè a farti ammirare, stimare, ecc.* : *serve a coltivare il nostro animo. Ciascuno coltiva se stesso secondo la coscienza che ha delle sue forze. Se dice*: — *Basta!* — *gli è che dentro non ci è più ricchezza, che tutto è già esausto e invecchiato. Un'anima ricca non dice mai*: — *Basta!* — *e se talora si arresta, sente uno stimolo, una inquietudine, sente in sè delle forze rimaste inoccupate, e ricomincia. La parola della vita è*: *Avanti!* » (De Sanctis, *Lettere a Virginia*, XXXIV).

Lasciamo da parte le scuole e i libri di scuola; ripetiamo invece che il poeta osserva alla sua maniera, il poeta studia ed impara alla sua maniera. Dove? quando? con quali mezzi impara le cose ossia la sua poesia?... nella vita, colla vita (cfr. Capp. II, III). Tu fai la tua Arte vivendo. Da fanciullo diventando giovane, da giovane diventando

Digitized by Google

uomo, tu venivi giorno per giorno sempre crescendo di valore fisico e spirituale; valore spirituale specialmente. Le cose del mondo a poco a poco divenivano tuo dominio, la storia degli uomini e dei fenomeni veniva da te investigata e interpretata, le relazioni tra fatto e fatto, tra pensiero e azione venivano da te scoperte e studiate; in mezzo ai tuoi simili tu conversavi, domandavi, rispondevi, imparavi e insegnavi; tu insomma vivevi di espressioni, e a ciascuna delle infinite espressioni del tuo mondo spirituale la tua genialità dava il sigillo della novità, della scoperta: una nuova nascita ad ogni istante. E così producevi la tua vita e così creavi la bellezza anche là dove era la ricerca filosofica e scentifica, anche là dove era il fastidio della necessità quotidiana, anche là dov'era la cura di rimediare alle debolezze del corpo, di frenare e dirigere le proprie facoltà affettive ed intellettive, di moltiplicare e coordinare ad un preciso fine le proprie energie. Ti facevi una disciplina di bellezza; e in cotesto modo, creandoti una vita piena, degna e sana, ti sei anche creato un'Arte piena, degna e sana. Il dolore, la gioia, lo sbaraglio delle passioni e la sete o la noia stessa del vivere, ogni tuo moto, ogni tua azione, una fanciulla che incontrasti per caso o una donna che cercasti e inseguisti e conquistasti o perdesti, il tutto e un nonnulla ti fecero, ti fanno poeta giorno per giorno.

d) La conversazione come esercitazione creativa ed esercitazione tecnica.

Nel conversare coi suoi simili il poeta non trova soltanto un motivo di osservazione psicologica e pratica, uno stimolo di apprendimento in genere, ma trova anche un mezzo di perfetta espressione; giacchè, anche se in lui l'idea ha una certa riluttanza a tradursi in parola

Digitized by Google

parlata, quanto egli è lontano dalla fatua loquacità e dalle ridicole saccenti pose, altrettanto è scrupoloso della finitezza dell'eloquio. Se il Manzoni, causa anche un difetto fisico, era stentato parlatore, il D'Annunzio nei domestici conversari è, dicono, cento volte più spontaneo e simpatico incisore di frasi che non in certe sue pagine anche troppo manierate; e senza dubbio la sua prosa a stampa non sarebbe quel modello d'Arte che in genere essa è, se già la retta espressione non fosse per lui l'abitudine di tutta la vita spirituale e familiare. Sì, anche in famiglia, anche tra amici e compagni bisogna fin da giovani industriarsi di non lasciar mai in tronco un pensiero, un periodo, e pretender sempre di esprimere le proprie idee naturalmente e compiutamente.

e) La lettura come esercitazione creativa.

Che se non sempre e in ogni luogo ci è dato di avere interlocutori quali noi li desideriamo, sempre e in ogni luogo, avvertiva già Cicerone, ci è permesso il colloquio coi sommi scrittori. Circa l'importanza della lettura si è però forse esagerato un poco e nel magnificarla e nel diminuirla, e così nella pratica c'è chi legge tutto e di tutto e c'è chi non legge mai nulla. Il fatto si è che il leggere sul serio, cioè a dire profittevolmente, è studiare, e forse per ciò non è da tutti. Per i più la lettura è sparpagliamento, è ozio, è frivolezza, è pigrizia, quando non sia il mezzo di procurarsi morbose eccitazioni spirituali e peggiori eccitazioni fisiche. Per siffatti lettori l'indice dei libri proibiti dovrebbe allargarsi indefinitamente, fino a escludere le sole opere di filosofia e di orticultura. Il leggere le cose altrui risparmia a molti la fatica di pensare cose proprie; in questo senso Hobbes poteva dire

Digitized by Google

che, se egli avesse letto tanto quanto gli altri, sarebbe stato ignorante come gli altri. Ma per l'artista è altra cosa. So bene che alcuni gli consigliano di leggere poco, anzi un solo autore, anzi un solo libro o perfin sole pagine di un solo libro; ma anche siffatti consiglieri vogliono che quell'autore sia un sommo e che quelle pagine siano lette e rilette. A costo di perdere la propria originalità?... Per non cadere in questo pericolo alcuni si disinteressano dei libri altrui e non leggono che i propri libri. A costo allora di ripetersi all'infinito?... Per non urtare in quest'altra Cariddi molti si buttano alle letture più svariate, più stravaganti, più lontane. Dove troverai la giusta via?... Conosci te stesso! e sappiti regolare; e siccome la lettura che ti desidero consuma tempo ed energie, scegli i tuoi autori, nè voler concedere il tuo fosforo al roso legno di troppi zolfanelli.

Si dice che Victor Hugo non amasse leggere roba d'altri; ma le sue opere sono lì ad attestarci che egli deve aver frugato biblioteche parecchie. Si dice che Pierre Loti non avesse letto neppure Chateaubriand, neppure Montaigne, neppure Molière; se è vero, ha fatto male. Oggi nella repubblica letteraria si fanno grandi lamenti che il così detto « pubblico » legga poco; o perchè non cominciano essi, i letterati, a leggere e a leggere scelto?... Sembra invece che da noi si legga o poco o a casaccio; forse per i due motivi che vedemmo: il leggere sul serio è faticare, nè può artisticamente profittare della lettura se non l'artista vero. Il calabrone che in questo momento mi ronza qui attorno nella stanza da studio, non merita che io mi scomodi ad aprirgli la finestra: i fiori del giardino esistono inutilmente per esso. Ma tu, futuro mio scrittore, tu, io so bene, tu leggi e studi; studi le storie degli antichi e le storie dei contemporanei, le più varie, le più minute storie; tu studi ciò che è la scienza del pen-

Digitized by Google

siero e della religione e ciò che è la scienza dell'umile spigo e del vile sassolino di ghiaia; tu studi gli uomini che godono e gli uomini che pensano; soprattutto studi te stesso, in ogni filosofia cercando la tua anima, in ogni narrazione cercando la tua vita, in ogni poesia cercando il tuo cuore.

Così è; l'artista mette in ogni cosa se medesimo, cerca in ogni luogo e in ogni occasione la sua poesia; e dove questa poesia non la trova, la crea; gli basta un solo barlume per trarne la luce; dal sasso in cui tuttavia inciampa egli sa trarre la scintilla divinatrice; una voce smarrita fra pagine e pagine futili e bislacche è per lui il diapason che desta tutte le corde della sensibilità; perchè anche nel libro più volgare ci può essere l'embrione del più nobile poema e, insomma, il leggere è spesso anche creazione.

Anzi alle volte l'artista tanto più profitta quanto meno le cose che legge sembrano attinenti alla sua Arte; perciò un giorno lo vedi occuparsi di scienze o di filosofia, un altro giorno dí nautica o di agricoltura; per ciò egli predilige i libri vecchi o addirittura antichi, i libri che gli altri o non hanno mai letto o non leggono più. Egli invece legge e legge; le pagine che gli son piaciute le rilegge e le postilla con coscienza d'avaro; alle pagine nuove che gli piacciono si abbandona con l'avidità del bambino che ascolta una fiaba, colla gioia del poeta che gode creandolo. Ma eccolo un giorno ripudiare anche Dante, lasciare a mezzo il romanzo ultimamente uscito, abbandonare il teatro dopo le prime scene del dramma che per la prima volta egli era venuto a sentire; non vuole divagazioni, non vuole tentazioni; sente in sè il fermento dell'opera sua nuova, e vuole essere lui, lui solo a crearla. Càpita invece un momento di bassa marea? lo spirito gli si intorbida?... e allora egli esce di casa, si butta nella

Digitized by Google

vita, frequenta i teatri, o, più comunemente, prende un libro e legge: la vita e la lettura sono la rugiada nella siccità dello spirito.

f) **La lettura come esercitazione tecnica:**

1° - Vocabolari e grammatiche.

La lettura può servire anche di esercitazione tecnica; e appunto discorrendo di apprendimento tecnico parve già a qualcuno che lo studio nostro dovesse in special modo rivolgersi ai libri tecnici per eccellenza, ai vocabolari, alle grammatiche, ai manuali di consultazione in genere. In ogni modo è chiaro che siffatti libri, cui caso per caso si ricorre onde risolvere dubbi e cercare sia pure dei consigli, giova, se non proprio leggerli alla distesa, conoscerli almeno a fondo nelle teorie sulle quali si basano, nei metodi coi quali sono compilati. Altrimenti quale fiducia si potrebbe avere in una consultazione fatta su testi sconosciuti?... Il bravo artiere conosce i suoi ferri, e il buon scrittore conosce i suoi vocabolari, il suo libro di grammatica, le sue enciclopedie, i suoi glossari, i suoi dizionari speciali. Così non solo il risultato della ricerca è ragionato e cosciente, ma la ricerca stessa, grazie all'aiuto della memoria e dell'abitudine, diventa facile, abbondante, multipla da termine a termine, da paragrafo a paragrafo.

Allora avviene che il buon artiere non solo ami i suoi ferri, ma di talento suo spesso li migliori, li ritempri, alle volte anzi se li fabbrichi lui. E davvero non deve essere senza motivo il fatto che Dante, il Magnifico, il Machiavelli, il Manzoni, il Leopardi, il Carducci, il D'Annunzio (senza voler risalire a Orazio o a Cesare o magari ad Aristofane o a Sofocle o, se dobbiamo credere a Vi-

Digitized by Google

truvio, perfino ad Eschilo!) siano stati anche dei teorici dell'Arte loro. Il Monti, il Tommaseo, il De Amicis, il Borgese, il Panzini stesso, forse voi medesimi che leggete avete trovato non inutile nè sgradevole fare un po' i « linguaioli » ed occuparvi ex professo di lessico e di grammatica. Perchè?... perchè anche colui il quale mediante il lungo esercizio e l'indefesso studio possiede la grammatica tanto che nessun attrito nè morfologico nè sintattico gli faccia inciampo alla fluidità dell'espressione, anche colui il quale conosce talmente il vocabolario e tanta inventiva verbale possiede da non dover mai rinunziare di finire in tutto e per tutto il suo pensiero, anche costui, dico, anzi costui più che gli altri, stima suo interesse artistico conservarsi ed accrescersi siffatta preziosa facoltà espressiva, sentendo sempre più vivo il desiderio di procurarsi sempre più varie possibilità e agevolezze creative. Non si può essere originali se non a questo patto; altrimenti si risica di riuscire originali una volta, due volte, per poi ricadere o nel plagio o nella espressione approssimativa o nel silenzio. Così è che gli ottimi dapprima studiarono la lingua per poter essere scrittori, e poi ristudiarono la lingua perchè scrittori.

Anche quelli che sembrano o amano sembrare i più scapigliati innovatori, sono dei curiosi di parole, e sanno magnificarle a loro modo, come là dove il Marinetti scrive: « *Appunto mediante un uso sapiente dell'aggettivo e dell'avverbio si ottiene il dondolio melodioso della frase, il suo sollevarsi interrogativo e commovente e il suo cadere riposante e graduale di onde sulla spiaggia. Con un'emozione sempre vigile l'anima trattiene il fiato, trema un poco, supplica di essere calmata e respira infine ampiamente quando l'ondata delle parole ricade, con la sua punteggiatura di ghiaia e la sua eco finale* ».

Dunque studio diretto della grammatica?... Credo

Digitized by Google

che esso sia necessario o per lo meno conveniente. Tanti acuti intelletti, dagli antichissimi Greci fino ai tempi nostri, si sono dati la briga di indagare le leggi del linguaggio umano, tanti altri han più umilmente faticato a catalogare, rassegnare, classificare i fatti linguistici; tu datti almeno la cura di conoscere quelle che tradizionalmente si dicono le norme dell'idioma in cui pensi e in cui scrivi; quelle norme le devi conoscere anche se vuoi sorpassarle; non sono lì a far da limite: vogliono soltanto essere indici e guide.

Lo studio diretto del vocabolario?... anch'esso; ma con cautela; che il tuo studio non diventi uno spicilegio e che l'amore alla « bella parola » non ti asservisca all'inutile ridondanza e al ridicolo vaniloquio. Il vocabolario va conosciuto in quanto si possano conoscere cose; per il resto non dev'essere che un manuale di consultazione per sopperire a eventuali difetti della memoria. Vocabolari analogici, sinonimici, dizionari tecnici, opere speciali possono anche insegnarti parole nuove; ma guai a te se apprendi le parole senza la cosa! guai a te se ficcando nel tuo scritto vocaboli e vocaboli, ficchi in esso anche ciò che col fantasma non ha nulla che fare. Allora fuggirai forse un'assonanza, ma cadrai in una stonatura; ti mostrerai forse peregrino, imaginoso, erudito, ma rovinerai l'Arte.

2° - I classici.

I migliori vocabolari, come la Crusca, il Tommaseo, il Petrocchi, il *Vocabolario Hoepli della Lingua Italiana*, ogni voce suffragano di frasi in cui quella voce suona in date accezioni; così essi tentano di apparire il meno possibile nudi elenchi di astrazioni, e così ti riportano alla lettura. Ma è chiaro che le espressioni finite, compite e

Digitized by Google

vive nel loro giusto disegno, noi non le possiamo veramente trovare se non nelle opere intere donde i vocabolari anche massimi le hanno tratte o han cercato di trarle. Una bella frase del Boccaccio avulsa dal suo testo può piacermi, può essere fonte di suggestione estetica, sì; ma l'Arte e la tecnica del Boccaccio le andrò a cercare nel Decamerone o nella Fiammetta. Notava il Manzoni: « *L'osservare in noi l'impressione prodotta dalla parola altrui c'insegna, o, per dir meglio, ci rende più abili a produrre negli altri impressioni consimili; l'osservare l'andamento, i trovati, gli svolgimenti dell'ingegno altrui è un lume al nostro; insomma per imparare a scrivere bisogna leggere* » (cfr. *Lettera sul Romanticismo*).

Ciò vuol dire che allo scrittore serve il leggere come al pittore serve lo studiare i dipinti altrui od al meccanico lo scomporre e il ricomporre le macchine non sue. Per siffatta esercitazione tecnica, la più utile lettura rimane sempre quella dei classici. Nei classici la perfetta bellezza, anche a motivo della coerenza logica e dell'invenzione verbale, porta con sè una maturata precisione, una nativa giocondità, una viva umanità; nei classici è la parte migliore della nostra lingua, la quale, là direttamente cercata, diventa in vero, come dice il D'Annunzio in una ben nota epistola dedicatoria, « *la gioia e la forza dell'artefice laborioso che ne conosce e ne penetra e ne sviscera i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo, smossi taluni e rinnovati di continuo, altri scoperti soltanto alla prima scorza, altri per tutta la profondità occulti, pieni di meraviglie ancora ignote che daranno l'ebrezza all'estremo esploratore* ». Tu devi essere questo esploratore; e non sarà lieve vantaggio che il tuo vocabolario si arricchisca, che la tua grammatica si sveltisca, ma l'ottimo frutto di quel gioioso esplorare sarà che in te il gusto si affinerà, l'osanza inventiva si

Digitized by Google

orienterà, la coerenza logica si rinsalderà, la pazienza e l'incontentabilità si proveranno a tanto degni paragoni. Imparerai ad approfondire il pensiero, a diradare ogni nebbia dai tuoi costrutti e dai tuoi periodi, a scavare idea sotto idea, a illuminare espressione dietro espressione.

« *La lettura, come mille altre cose, non è utile se è troppo alla mano ; essendo una legge universale del mondo che ogni pregio, ogni acquisto, ogni giocondità durevole sia opera di travaglio* » (Gioberti); per questo riguardo la lettura dei classici partecipa dei vantaggi delle traduzioni: « *perchè bisogna sudare e affaticarsi a bene intenderli, atteso la diversità dei costumi, delle opinioni, degli istituti loro dai nostri, e la vetustà, l'ampiezza e la costruttura magistrale delle loro favelle. La facilità somma dei libri moderni è un pregio che ha molti vantaggi: ma se non è controbilanciata dallo studio degli antichi non passa senza detrimento* » (Gioberti).

3° - Quali classici?

Non è necessario digerirsi e ridigerirsi tutti i citati della Crusca, e dannunzianamente « *ricercare gli asceti, i casuisti, i volgarizzatori di sermoni, di omelie e di soliloquii* »; basterà « *comunicare col Frate da Scarperia, con Bono Giamboni, con Caterina da Siena, con Giordano da Ripalta, col Cavalca, col Passavanti, studiosamente mirarsi negli Specchi di Croce e pensosamente errare nei Giardini di consolazione e alternare pazientemente la compagnia di Origene con quella di San Bernardo* »; o sentirai almeno il dovere e la gioia di cercare e ricercare i migliori che più si confacciano alla tua indole (cfr. Cap. IV *e*). Giova infatti che gli autori da noi prescelti per simili esercitazioni siano non soltanto eminenti artisti, ma anche

Digitized by Google

autori a noi simpatici, connaturali, in maniera che noi possiamo davvero trovare le modulazioni nostre nella modulazione loro, e la loro abitudine espressiva non contraddica all'abitudine nostra. Perchè ci servano di modello?... No, non modello, ma cote cui affilare l'arma nostra. Quando avremo noi roba nostra da dire, questa roba porterà essa stessa i suoi costrutti e le sue novità differenziatrici in confronto del paragone prediletto. Del resto, con chi ci saremo paragonati? coi migliori noi stessi; così alla nostra originalità non nuocerà « *il lungo studio e il grande amore* », anzi quegli autori alla nostra tecnica avranno aggiunto solo quelle nuove possibilità di espressione le quali nell'inconscio atto creativo naturalissimamente si possano risolvere nelle più diverse ed inattese nostre concrete formazioni. Nostre, se la coscienza sarà nostra.

Quali sono i classici preferiti dagli scrittori d'oggi? Del D'Annunzio ti ho già detto, e tutti sanno (che cosa non si sa intorno a quell'uomo?); di alcuni altri riporto in ordine alfabetico le preferenze. Adolfo Albertazzi: « *Dante, Manzoni, Leopardi* »; Avancino Avancini: « *Dante l'Ariosto, il Parini, il Manzoni, il Carducci* »; Paolo Buzzi: « *Leopardi, Manzoni, Carducci, De Amicis (antico 'beguin' sinceramente confesso)* »; G. A. Borgese: « *Manzoni e naturalmente parecchi altri* »; Virgilio Brocchi: « *Di Dante non si parla; tra gli antichi adoro il Boccaccio e il Boiardo; tra i moderni: il Foscolo e il Leopardi. Se mi domandaste dei nuovi poeti vi direi: su tutti il Pascoli* »; Vittorio Cian: « *Da Dante al Manzoni, al Carducci, al Pascoli, comprendendo innanzitutto il Boccaccio, l'Ariosto, il Machiavelli, il Cellini, il Goldoni, il Foscolo e il Leopardi* »; Guido da Verona: « *Nessuno!* »; Giuseppe Gallavresi: « *Dante, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Carducci* »; Giuseppe Lipparini: « *Dopo il padre Dante, fra i poeti: il*

Digitized by Google

Tasso e il Leopardi; fra i prosatori: il Boccaccio, il medesimo Leopardi. Degli antichi: Platone in prosa, Virgilio in poesia»; Sabatino Lopez: «*Tra gli antichi Dante; tra i moderni il Parini, il Manzoni e* (*non tutto e non sempre*) *il Carducci*»; Ferdinando Martini: «*Il Sacchetti, il Cavalca, il Firenzuola, il Machiavelli*»; Adone Nosari: «*Omero, Virgilio, Manzoni, Leopardi; e dei moderni: Carducci e Fogazzaro*»; Alfredo Panzini: «*I Greci, i trecentisti, Machiavelli, Manzoni, la Bibbia, il Vangelo*»; Giovanni Papini: «*Dante, Machiavelli, Cellini, Manzoni*»; Ferdinando Paolieri: «*Dante e, perchè oggi nessuno ha più fantasia, l'Ariosto; per il teatro lo Shakespeare: in lui c'è tutto il teatro, dal carro di Tespi fino a Bernardo Shaw; ha preveduto tutto, preceduto tutti, anche tecnicamente*»; Adolfo Padovan: «*Dante, Leopardi poeti; Boccaccio e Galileo prosatori*»; Achille Pellizzari: «*Manzoni, Alfieri, Pascoli*»; Dino Provenzal: «1° *Dante*, 2° *Dante*, 3° *Dante!*»; Mario Puccini: «*Il Cavalca, Dino Compagni, Benvenuto Cellini, Leopardi e Tommaseo*»; Gino Rocca: «*Orazio e Giovenale; Ariosto, Foscolo e Manzoni*»; Gaetano Salvemini: «*Leopardi e Marco Aurelio*»; Matilde Serao: «*Dante e Leopardi*»; Luciano Zuccoli: «*Dante e l'Ariosto*».

4° - Le traduzioni.

Come vedi, tra i preferiti vi sono anche classici latini e greci; e ci potrebbero figurare benissimo classici francesi, tedeschi, inglesi, spagnuoli, russi e, perchè no? indiani: l'arte dell'espressione non conosce frontiere. D'altra parte tu nella lettura non cerchi soltanto cose espresse nella tua lingua materna, ma cerchi cose in genere, espressioni in genere. I classici antichi e stranieri letti nella loro lingua offrono anzi una delle migliori occasioni di sicuro

Digitized by Google

profitto per colui che fortemente si è proposto di impossessarsi di tutti i valori espressivi tecnici e dinamici della propria lingua. Più in là per i classici nostri ti suggerirò esercizi di rifusione e rifacimento; ma con un classico che scrive in lingua diversa dall'italiana tu puoi anche provarti in ciò che si dice la « traduzione ». Quale più ardua e insieme più precisa ginnastica espressiva? quale esperimento più verificabile nei suoi metodi e nei suoi effetti? Il tradurre un classico è un mettersi alla pari con lui, è un provare la propria maturanza mentale a paragone colla sua. Eccoti davanti a un brano di Plinio; lo vuoi tradurre?... tu devi possedere due lingue, cioè due modi di pensare; il modo di pensare di Plinio e il tuo; e cotesto tuo modo di pensare devi adattarlo a quello, e riversare Plinio nella tua lingua il meglio possibile; riversarlo esattamente è cosa fuori del potere umano. Le conosci tu abbastanza le due lingue messe così a paragone?... conosci tu abbastanza soprattutto la tua lingua?... Giacchè non parrebbe, ma fra le due è questa quella più specialmente messa in gioco nell'impari duello della forzata espressione. L'espressione pliniana la puoi anche intravvedere, indovinare, grazie alla tua coltura classica; ma l'espressione italiana deve risultare perspicua per te e per tutti, non deve essere bagliore, ma luce. E nota che la parola e il costrutto là, nel testo latino, sono già bell'è fissati; tu puoi intenderli o fraintenderli; ma sempre li intenderai o fraintenderai nell'idioma tuo, nel quale ti è giocoforza tradurre. La conosci tu dunque abbastanza la tua lingua?... Nel cimento sei costretto a dubitarne; scorgi il barlume dell'idea e non la sai nominare, sei costretto a dubitare, a lavorare d'intenzione e di genialità, di attenzione e di penetrazione, di memoria e di intuito, di vocabolario e di grammatica; tutto l'armamentario tecnico creativo è in opera; è un travaglio

Digitized by Google

multiplo e profondo, esteso ed intenso; è una lotta a corpo a corpo fra la tua abilità espressiva e una più fortunata altrui abilità.

Perchè cotesta frase è troppo debole in confronto della corrispondente latina?... perchè cotesta parola turba la logica concatenazione delle idee?... quale altra parola è più appropriata e tuttavia si nasconde nel torpore del tuo spirito?... E ancora: perchè questo complesso, maestoso, compatto periodo di Cicerone va da me rotto in due membri coordinati?... perchè il Davanzati è cento volte meno efficace di Tacito?... perchè l'Alfieri è più vicino seguace di Persio che non il Monti di Omero e tuttavia la traduzione del Monti mi contenta e quella dell'Alfieri mi stride?... che cosa mancò al Cesarotti genialissimo, che cosa mancò al Foscolo ancor più geniale perchè vincessero il Monti nel tradurre l'Iliade?... In che cosa le traduzioni del Romagnoli vincono quelle dei gloriosi antecessori?

Il tradurre esige una vigorosa attività dello spirito. Già il traduttore è messo alle prese con una civiltà, con abitudini di pensiero, con costumanze ed usi che non sono precisamente i nostri e che tuttavia non ci sono sempre del tutto esotici; già egli deve tener conto dei tempi, dei luoghi, delle persone, delle mille diverse e ben note contingenze in cui l'antico scrittore si trovava; quanto ai mezzi linguistici ecco che talora la parola suggerita dalla comune etimologia deve cedere il posto alla parola voluta dal senso, la parola vaga, ambigua, allitterante deve lasciar campo libero alla parola sicura, decisa, ritmica; il costrutto inverso e scheletrico deve essere appianato e rimpolpato, rifuso, rivoltato dall'attivo in passivo, dal passivo in attivo, aiutato da ripetizioni, rincalzi, riprese, dal supplire ai sottintesi, dall'uso di vocaboli di diverso genere e di di-

Digitized by Google

verso numero, da questo o da quello scaltrimento sintattico; le parole sono pesate e soppesate a una a una in tutte le loro multiple accezioni, nel loro timbro e nella loro collocazione, le possibilità delle concordanze e dei costrutti sono passate in minuta rassegna; l'attenzione diventa penetrazione, approfondimento, la fatica arriva quasi fino allo sforzo, giacchè questa è la tua palestra di espressione logica e precisa.

È una gara fra te e dei colossi; e insieme colla tua lingua t'insegna l'umiltà, la pazienza, la cautela. Tu sai infatti che quella pagina di Platone, per esempio, viene da lungi nel tempo e nello spazio, ma ha un senso e un senso ben preciso e precisabile; tu sai che nella stretta coerenza classica c'è un'unità rigidissima e la prima parola è legata all'ultima e ognuna prende valore non da se medesima ma dall'intero contesto; eppure al contesto non arrivi se non per le singole parole, e tutta la luce della bellezza è lì nascosta e vuole essere discoperta da te. Nè qui la tua inventiva può tutto, chè anzi ti potrebbe anche nuocere. E allora la tua traduzione sarà dapprima un non tradurre, sarà un esplorare l'intero brano, sarà quindi una serie di approcci, tentativo più tentativo, periodo dietro periodo, procedendo guardingo, a balzi, a ritorni, come chi avanza su terreno nemico sotto fuoco nemico alla conquista della nemica fortezza e deve lavorar di sagacia nel misurare le difficoltà per affrontarle o girarle, nell'indovinare i tranelli per sventarli, nel frenare il suo stesso coraggio per non perderne il frutto, nel resistere agli abbagli delle false luci per vincerli coll'unica verace luce della logica coerenza e della verace espressione.

Digitized by Google

5° - Come leggere?

La lettura esercitazione tecnica non può essere fatta se non dopo l'altra lettura la quale abbiamo chiamata creativa. Solo quando tu ingenuamente, con animo di poeta e cuore di fanciullo, avrai letto e riletto una novella del Boccaccio lasciandoti trasportare dall'autore e insieme con lui creando e gustando la dolcezza della creazione, solo quando avrai letto da artista potrai permetterti di rileggere da artefice, non più cercando tanto cose e fantasmi quanto il modo con cui esse ed essi sono espressi, non più tanto godendone la bellezza quanto facendotene una ragione, non più lasciandoti trasportare quanto analizzando, commentando, giudicando.

Leggere e rileggere studiosamente; perchè: «*la prima lettura di un libro, anche ottimo, può partorire un momentaneo piacere, ma per ogni altro rispetto è quasi inutile... Chi legge un libro per la prima volta non può nè osservare le minute parti, nè abbracciarne il complesso; il che torna a dire non può far bene le due operazioni dell'analisi e della sintesi*». Son del Gioberti anche queste parole; e cito lui in segno d'onore fra cento altri nostrani e stranieri; dei quali ultimi però so bene che tu almeno conosci John Ruskin di *Sesamo e Gigli*.

α) Analisi tecnica ed analisi estetica.

«*Rileggere significa armarsi di penna e notare gesti, pensieri, sentimenti, immagini, caratteri, materiali sparsi*» (De Sanctis, *Lettere a Virginia*, VII). Non basta; bisogna anche umilmente conoscere la vita dell'autore, la storia dei suoi tempi e della sua opera, di quest'opera ricercare o creare tu di tuo i commenti storici, filologici, estetici, e e con attento amore studiare l'evidenza del disegno, il trionfare dell'unica idea informativa, la varietà nell'unità, la condotta ecc. ecc. ciò che paragrafo per paragrafo

Digitized by Google

trovi indicato nell'indice di questo mio libro; non esclusi i legami e gli slegamenti, il gioco delle coordinate e delle subordinate, il variare delle movenze, il risalto di un'idea sull'altra, la virtù dei paragoni, la magìa dell'aggettivo sintetico e creatore. Bisogna sviscerare, scomporre e ricomporre fino a scoprire come e perchè il congegno del periodo e l'uso lessicale e il ritmo siano quelli e non altri; e se quelli non dovevano essere, farsene una ragione; e se un dato vocabolo stona o non arriva al segno cui l'autore mirava, provare a supplire. Così succede che, inevitabilmente, dall'analisi tecnica sdrucciolerai nell'analisi estetica.

Infatti la semplice opportunità di una parola, supponiamo in una stanza del Leopardi, tu non la puoi giudicare se non nel contesto, ciò vuol dire nell'intera visione; e allora non basta capire lo stampato, ma devi porti nelle medesime circostanze del poeta, devi fare tuo il suo stato di coscienza, devi insomma metterti nelle condizioni di vibrare spiritualmente con lui. Solo allora tu potrai domandarti e spiegarti: che cosa aveva il Leopardi da dire?... e venire indi all'altra domanda critica: come l'ha detto? Domanda quest'ultima che si risolve poi in quelle altre: da ciò che il poeta ha scritto risalgo io senza attrito veruno ad un nitido efficace fantasma?... c'è perfetta coerenza fra lo scritto e questo fantasma?... e nel fantasma stesso c'è coerenza fra parti e tutto sì che tutte salienti da un motivo centrale le immagini si aiutino a vicenda a formare l'unica immagine complessiva? o l'una immagine contrasta con l'altra? o in scambio di immagini l'autore mi dà fredde teorie e informazioni? ovvero fortunatamente la storia o la scienza o la morale o la satira o il simbolo ci sono sì ma sublimati in poesia?... o c'è screzio ritmico?... o c'è qualcosa di manchevole ovvero di troppo che non appaghi il mio buon senso?... e

Digitized by Google

perchè questa discordanza? e perchè e come quella concordanza? In altre parole: lavora di fantasìa e di raziocinio! rivivi come tua la visione altrui, ma insieme falle un processo giudiziario in tutta regola, trattandola anzitutto colla severità del Pubblico Ministero, poi colla benevolenza dell'Avvocato difensore, infine coll'equità del Giudice sereno. Aggiungi i raffronti con altri opportuni brani del medesimo autore o d'autore diverso o di te stesso, pròvati nelle rifusioni e nei rifacimenti di cui ti discorro più innanzi. Vuoi un modello in cui specchiarti per siffatti commenti e siffatte analisi? Rileggi le *Liriche di Alessandro Manzoni con introduzione e note* di Attilio Momigliano; e sta' sano e tranquillo!

β) Studio delle correzioni.

Nel rifare la strada percorsa dal tuo poeta, tu dal trascritto dell'espressione sua esterna definitiva che hai davanti stampato risali all'espressione interna definitiva ch'egli aveva nella mente; ma di quella strada, potendo, ottimo uso è anche quello di ricercare le ambagi e le nascoste tappe, i tentativi e i pentimenti, le deviazioni e i ritorni da una redazione manoscritta a una successiva redazione, da un'edizione a stampa a una successiva edizione. È sommamente istruttivo l'indagare e il ragionare come il Petrarca, per esempio, o l'Ariosto o il Manzoni siano arrivati all'espressione ultima definitiva traverso tutta un'esperienza di creazioni sopra creazioni. Lo studio delle varianti e delle correzioni dai grandi autori portate nelle loro opere non ti mostrerà soltanto la via che il loro genio seguì per arrivare all'apice dell'Arte, ma ti sarà esempio e sprone di incontentabilità, di autocritica, di paziente disamina, di pertinace rielaboramento; e se ogni cosa che impari è un'idea e quindi una parola od un costrutto nuovo che aggiungi

Digitized by Google

al tuo sapere, ogni parola o costrutto che correggi è una più profonda idea. Ammira e fa' tua la bella incontentabilità dell'artista, il quale non crede mai finita l'opera sua, studia le correzioni che il Manzoni portò ai suoi capolavori, fattene un motivo e una ragione, liberamente approva, liberamente disapprova, allievo sì, ma libero.

γ) Rifacimenti e rifusioni.

Tanto libero che là dove il tuo senso estetico non è appagato, tu puoi, per esercizio, rifare di tuo. Il tal periodo del Boccaccio non ti sembrerà forse perfetto se non rotto in due o forse capovolto in qualche suo membro; prova a ricostruirlo! non ti accuserò di lesa maestà. La tal pagina del Machiavelli, a te tardo nipote fra tardi nipoti, parrà forse da sfrondarsi, riquadrarsi, semplificarsi; fa' pure! non ti dirò iconoclasta; dirò soltanto che tu non sei nè il Boccaccio nè il Machiavelli, dirò che in questo momento sei apprendista: un interessato apprendista del secolo ventesimo. Anche il bambino d'ingegno rompe i balocchi per vedere come sono fatti, e per il gusto di ricomporli; il bambino timido e melenso invece li ripone per tema di guastarli. Tu sai di non guastar nulla, tu sai di fare dei semplici esperimenti tecnici, « esercizio di comporre » anche quando oltre al lavorar su periodi e brani, il tuo rifacimento dalla parola e dai costrutti si porti all'intero fantasma e ricrei di bel nuovo una novella, o ne fonda due in una. Anche se il risultato sarà negativo, conterrà pur sempre un insegnamento.

La tua libertà critica avrà naturalmente maggior fortuna nel leggere e valutare gli scrittori non classici, non dico poi gli scrittori non artisti. Qui l'esercizio del correggere, del rifondere, del rifare ti tornerà più facile e forse non meno istruttivo; il notare in altri la mancanza di logica, l'oscurità di procedimento, l'involuzione del

Digitized by Google

periodo, le ripetizioni inutili, le stupide mostre, i ridicoli artifici, gli iati, le assonanze, le cacofonie è già salutare ammonimento a noi stessi; e il saper trarre da un brano di sciatta cronaca, da una situazione di misero romanzo lo spunto di un dramma non sciatto o di un romanzo non misero non è più rifare, è creare.

δ) A voce alta?

Per simili esercitazioni, fatte a scopo di apprendimento tecnico, ottimo uso è quello consigliato anche dal D'Annunzio di leggere « *a voce alta, spiccando e contornando bene ogni parola, affinchè delle locuzioni più belle ed efficaci resti nella mente il suono, il valor musicale, per così dire, insieme colla figura* ». E poi tu sai che la vera espressione esterna linguistica è quella orale.

ε) Studiare a memoria?

Studiare a memoria?... Ogni esercizio è utile, e anche questo può giovare, specie a intonarti l'orecchio nelle sospensioni, negli avvolgimenti delle frasi, negl'incisi, nelle cadenze, nelle riprese, nelle pause. Ma la memoria, che è tutto in fatto di sapere, non è tutto in fatto di coltura, non è nemmeno molto in fatto di poesia. Tu, poeta, impara « *in futuram oblivionem!* » direbbe Kant; impara molto perchè tu possa assimilare quel poco che col tuo spirito è assimilabile (cfr. Cap. IV *c*). Cotesto tuo spirito vuol tutto conoscere, ma elabora e trasforma soltanto ciò che meglio gli si confà; il resto è come cadesse al fondo, nell'oblio. Non tuttavia nell'oblio dell'ignoranza o della storditaggine, ma in un oblio che non è morte, un oblio pieno di risvegli e di risurrezioni, come di dormienti pronti ai più repentini richiami, come di stagni turbati dall'intermittente rigonfiarsi di polle su dall'algoso fondo, come di una tenebra piena di scintillamenti.

Digitized by Google

ζ) **Spigolature.**

Prendere appunti?... E perchè no?... L'appunto, o sia postilla fatta in margine al libro o sia notazione su di un vero e proprio glossario oppure su cartellini, è anch'esso utile; pur che siffatta abitudine non si riduca ad uno spicilegio di parole così dette « belle ». Lo spigolare colla matita in mano serve poco; tu noti un vocabolo per ricordarlo?... ma fuori di quel periodo e di quella pagina esso non ha più quel valore; di siffatta lolla non ci si nutre; nel tuo glossario coteste sterpate parole, coteste potature di frasi, quando a distanza di tempo tu le ricercherai, faranno la figura delle lucciole che il bambino acchiappa la sera e poi n'ha schifo di giorno.

g) **Note e schedari.**

Oh sì, puoi prendere nota di vocaboli che per te, leggendoli, diventano improvvisamente immagini tue, luci tue, colori e suoni tuoi, o che almeno di quelle immagini e di quelle luci dànno il baleno, di quei colori e di quei suoni sembrano suggerire la prossima attuazione. Allora quella nota è già quasi un abbozzo di roba tua; e se raccogliere frammenti e vocaboli inerti solo perchè essi sembrano speciosi non serve a nulla, serve invece prevenire le manchevolezze della memoria e tener conto di quelle figurazioni nostre che oggi ci balenano innanzi e ci piacciono e che un giorno ci potrebbero anche piacere di più. Sappi che gli scrittori si sono sempre fidati assai poco della loro memoria; quanto più possente è la fantasia, quanto più copioso e improvviso è il flutto delle immagini, tanto più labili sembrano a loro riguardo le facoltà memoniche. L'inventiva è così inconscia, così libera, così disinteressata, così gioiosa anche, da parer quasi

Digitized by Google

che la memoria « *retro non può ire* ». Le cose più belle brillano alla mente una volta sola; poi è spesso come di un sogno che indarno tenti di ricordare. Intanto che ricordi, prendi nota cercando di fissare anche in iscritto ciò che ti sembra più caratteristico ed essenziale; cotesti appunti serviranno a ridestare in te l'immagine quando tu voglia; e ridestarla forse, anzi certo, diversa, ma, auguriamoci, forse più fiammeggiante certo più opportuna e tempestiva.

Il genio è divinazione, ma non rifugge da queste previdenze. Leonardo notava e notava; Victor Hugo teneva lapis e schede anche presso il capezzale durante la notte; il Marini, il Leopardi curavano i loro zibaldoni, il D'Annunzio fin da quando era convittore a Prato componeva un suo glossario e anni sono aveva cominciato a pubblicare i suoi *Dal Maglio*, e deve avere interi schedari, scartafacci, notes redatti forse come quel taccuino alcune paginette del quale furono pubblicate dal Morello (p. 42, 183): « *Nel taccuino il poeta segnava a matita, in cammino o in viaggio, le sue impressioni, e fissava gli elementi delle sue descrizioni anche col disegno* ».

Altri, il Carducci, il Fucini, tu stesso forse, prenderete note sul primo pezzo di carta che vi càpita alle mani: margini di giornali, didietri di lettere, cartellini d'inviti ad adunanze, biglietti, polizze. Altri e ancora tu forse brandite addirittura le forbici e ritagliate dal giornale, dal libro quel passo che credete vi debba poi tornare utile; e note e ritagli riponete.

Voi fate bene; ma forse, in genere, per materialmente facilitare a suo tempo la ricerca, giova che e sul tavolo di lavoro e sul comodino e nelle tasche tu abbia sempre a portata di mano i tuoi bravi cartellini, tutti in quel dato preciso sesto, da potersi raccogliere, classificare, disporre in un vero e proprio schedario. Anche

Digitized by Google

i ritagli dei giornali serve ingommarli ciascuno a un siffatto cartellino, quando non siano di dimensioni tali da far preferire compiegarli fra scheda e scheda.

Gli schedari possono essere parecchi; uno, per esempio, sia di indole prettamente lessicale: sostantivi, aggettivi, verbi, modi congiuntivi, modi esclamativi, vocaboli insomma e nessi di vocaboli nelle distinzioni delle tradizionali parti del discorso, con le loro analogie ciascuno e altre loro eventuali accompagnature. Un altro schedarietto raccolga invece spunti di novelle, situazioni di drammi, trame di romanzi; un terzo schedarietto sia per le immagini, un quarto... per ciò che meglio ti sembri.

Non si diceva che ogni valente artefice si fabbrica lui stesso i ferri del mestiere?... Uno schedario ben ordinato e ben diviso è l'ottimo dei soccorsi, è l'ottimo dei dizionari.

4) Scrivere!:

« Roba artificiale! » mi grida il lettore meno paziente. D'accordo: gli appunti, la lettura, le traduzioni, lo studio lei classici nostri e non nostri sono mezzi artificiali, :om'è artificiale la scala che vi porta dal cortile al vostro ippartamento, com'è artificiale la strada che, stesa fra)rati e boscaglie, scavata nella roccia o lanciata sui ponti; :i porta alla vetta. Volete far senza di quella strada?... ate pure, ma non riuscirete che a tracciare una strada iuova a vostro rischio e a vostre spese.

o - Da alunno a maestro.

Ottimo esercizio anche questo del rimanente; sport da aretti gagliardi, da braccia robuste, da petti forti. Avanti!

Digitized by Google

su, fra sterpaglie e burroni, su diritti e animosi! l'esercizio e l'iniziativa individuale debbono ben cominciare a qualche punto; so che alla vetta, presto o tardi, contenti o malconci arriveremo. Ma forse è meglio allenarci prima con guide ben cognite, per strade già percorse da alpinisti più provetti di noi poveri novizi.

In ogni modo, su, proviamo la nostra bravura! Vogliamo divenire scrittori?... siamo stanchi di essere umili allievi?... scriviamo! abbiamo tante cose nel cervello: ci siamo indugiati abbastanza; buttiamole in carta! Sì, a patto che, sugli inizi, ci sia qualcuno che ci corregga se sbagliamo, che ci guidi se deviamo; altrimenti l'impresa diventa rischiosa. Un po' di rischio va bene, ma con l'aiuto a portata di mano. Mio fratello era stato al mare prima di me ed era divenuto un ardito nuotatore. Io lo stavo a mirare dal trampolino, con invidia. « Se sapessi nuotare anch'io! » mormorai rabbrividendo nella mia maglia rosso quadrettata. « Ah, vuoi nuotare? » disse un amico che mi era a tergo; e d'uno spintone mi buttò in acqua. Quella volta non nuotai davvero; ma il giorno dopo sì; prima sorretto, poi accompagnato da lontano, indi libero, da solo. Avessi imparato a guizzare così destramente anche in altre acque!

A te, novizio nuotatore, consiglio di star riva riva. Come il pittore si addestra la mano in schizzi, prospettive, particolari di figure, così tenta tu il primo abbozzo. Il pittore è stato probabilmente a scuola; ed anche tu probabilmente hai imparato in classe i primi elementi della tua Arte; il pittore ha dovuto fare esercizi, prove e riprove, copie e ricopie; qualcosa di simile hai dovuto fare tu pure dalla prima letterina delle scuole elementari all'ultimo componimento di maturità liceale. Ed ora nel cervello hai una tua creazione? una novella forse od un bozzetto? o un romanzo?...

Digitized by Google

coraggio! scrivi. Vedrai che scriverai tanto meglio quanto meglio hai studiato, quanto meglio hai letto, quanto meglio hai tradotto, insomma quanto meglio con altri e su altri hai imparato l'Arte della parola. Se sei stato buon alunno, « *te sovra te corono e mitrio* ».

2° - Lo scrivere come esercitazione creativa e tecnica.

Ma ti rifarai alunno di te stesso; perchè, scrivendo di tuo, ti persuaderai quanto quest'Arte sia difficile, e te la farai più cara questa Arte, e la approfondirai sempre meglio. La prima cosa che da te stesso rimparerai si è che un fantasma non è mai elaborato abbastanza. Quante luci che nel pensiero sembravano sfolgoranti, ti impallidiranno sotto la punta della penna! segno che quelle luci erano un abbaglio; tu credevi di aver finita la tua creazione mentale, e invece non eri che a mezza strada. Quante parole che parevano efficaci, incontrovertibili, ti sembreranno disadatte, stonate! quanti costrutti che parevano facili e pronti, ti si aggroviglieranno o ti si ribelleranno riluttanti! segno che quelle parole e quei costrutti si facevano belli di una luce non loro, forse perchè la tua pazienza non era arrivata fino a individuarli, a vederli vivi e palpitanti nella viva e palpitante creazione che li comprendeva. In questo modo la tecnica trova motivo di essere studiata proprio anche nell'atto di essere adoperata. Così è; vivendo s'impara a vivere, camminando si impara a camminare, scrivendo si impara a scrivere.

3° - Lo scrivere come esercitazione educativa.

Cioè a pensare, cioè a valere. La pianta dà il frutto e il frutto torna a dare la pianta; la genialità, l'os-

Digitized by Google

servazione, la vita ti portano allo scrivere, ma a sua volta lo scrivere, a parte dunque l'esercizio tecnico, a parte anche l'intima gioia della creazione e dell'estrinsecazione, dà nuova esca alla tua genialità, nuovo incentivo alla tua osservazione, nuove sensazioni alla tua vita.

Infatti, innanzi tutto lo scrivere è un tornare a creare, è un tornare a osservare, è un approfondire la vita. La genialità è fondamentalmente sincerità, e la prima sincerità è quella con se medesimi. Ora scrivere è esercizio di sincerità, è un vincere cento pregiudizi, è un denudarci, è essere noi e unicamente noi e interamente noi. Lì sì conosciamo noi noi stessi. Quel che sfugge al nostro animo in un momento di generoso spontaneo sfogo e che lo scritto ferma e trattiene, è spesso poi per noi medesimi una rivelazione: rivelazione di sentimenti, di tendenze, di debolezze misconosciute e inconfessate. La parte più intima e meno nota di noi, la quale, se avessimo tentato di scoprirla e schiarirla, sarebbe sfuggita all'introspezione diretta, rigurgita invece a galla spontaneamente quando ogni preoccupazione di essere osservati, ogni volitivo atto di interiore analisi svanisce alla prorompente tempesta della creazione. Noi possiamo così talora sorprenderci, scoprirci, magari arrossendo di pudore di fronte alla cruda sincerità che ci denuda.

Come il musicista da un accordo, da un armonico spunto fa derivare la frase musicale che risponde allo stato della sua anima, e quella frase allarga, svolge, fruga ed insegue nei suoi più fini particolari, quasi aggrappandosi ad ogni ultimo suono che gli è uscito dal cembalo per ritrovarne altri che a loro volta si collegano e concatenano e insieme sono la scaturigine di altri suoni, di altri accordi, di altri spunti, di altri motivi, così noi nello scrivere, da un'immagine ci esaltiamo in una musica di immagini, musica nostra nella quale i nostri pen-

Digitized by Google

sieri si legano, si fecondano, si sviluppano, si librano, si moltiplicano, si approfondiscono, si esplicano, si propagano onda dietro onda ritrovando, ridestando, dando suono e significato a tutte le più secrete fibre e a tutte le più remote rispondenze del nostro essere: Scrivendo ritroviamo noi stessi, ritroviamo le cose che inavvertite o solo in potenza sono dentro di noi, ed altre mille ve ne aggiungiamo formandole da quelle che sono fuori di noi; così mondo esterno e mondo interno, Dio e prossimo, natura e sentimenti si fanno veramente materia di noi medesimi, espressioni concrete nostre, cause, testimonianza e premio dell'abilità nostra creativa.

Giacchè scrivere non è solo esprimere ma è un continuo affinare e facilitare i mezzi espressivi. L'animo nostro, messo lì nella prova, sente le inesattezze e le respinge, sente le difficoltà e le vince; e nelle sforzo di vincere la mente scopre nuovi orizzonti, intravvede nuove e migliori forme significative che forse non avrebbe senza quello studio mai intravviste.

Lo scrivere è disciplina, è lotta, è concentrazione, è energia, è serietà. Per tradurre un sentimento, un pensiero siamo costretti a combattere una lotta acerba. Nasce il conflitto fra la germinante idea che repugna e i mezzi che adoperiamo per soggiogarla, per farla divenire parola; e le vittorie costano un lungo e paziente lavoro di sacrificio, richiedono studio, amore, abnegazione. Ma nella lotta l'animo si tempra, nello studio si affina, si abitua alla pazienza, al dominio di sè, si abitua ad aborrire la facile superficialità de' vanesi e dei parolai, si abitua a non arrestarsi vinto di fronte agli ostacoli, a bandire la pigrizia, odiare il press'a poco, sfrondare l'inutile, porre in sottordine l'accessorio, dar risalto a ciò che è essenziale, e tutti vincerli gli ostacoli per determinare, precisare, illuminare le cose e noi stessi di un'unica luce di indefettibile coerenza.

Digitized by Google

Insomma lo scrivere è anche mezzo efficacissimo di educazione spirituale. Dunque, per riverbero, anche di educazione pratica; perchè, se non altro, chi sui compiti scolastici e sui tentativi artistici ha sofferto e vinto le sue prime battaglie, arriverà maturo alle battaglie della vita: chi ha saputo trionfalmente sceverare il bello dal brutto, saprà anche discernere il vero dal falso, gli ipocriti dai sinceri, i galantuomini dai più o meno forbiti mascalzoni. Senza dire che lo scrivere è anche palestra di coraggio; metti per primo il coraggio di essere te stesso in faccia al mondo, in faccia a tutti. E se questi tutti ti sono ostili, se questo mondo ti è nemico, tu nel pensare e nello scrivere ritrova intera ed imperterrita la tua libertà! La vita che ti è intorno è piena di brutte cose; la volontà altrui vuol pesare su di te, su di te pesano i dolori e i crucci e i doveri stessi del tuo vivere civile!... ebbene, spalanca ogni mattina per due ore finestre e porte al sogno, dimentica tutte le estranee volontà, ridà l'ali alla tua anima; torna te stesso, solo te stesso. Ecco: il destino è nelle tue mani, la tua libertà non ha più limiti, tu non sei più soffocato nei lacci delle convenzioni; non ti senti più diminuito, rimpicciolito, nascosto sotto la maschera che l'esistenza t'impone; tu divieni signore della tua vita; chè anzi alla vita detti legge, e mediante i tuoi scritti, liberando te stesso, incateni mille estranee coscienze. Non più estranee dunque se la loro sorte è schiava della tua sorte.

Digitized by Google

CAPITOLO VENTESIMOQUINTO

Disciplina prossima: Ispirazione ed Elaborazione.

a) L'argomento e l'ispirazione: 1° L'argomento non si cerca. – 2° Occasioni dell'ispirazione. – 3° Gaudio dell'ispirazione. — *b*) L'elaborazione: 1° Aspettazione ed elaborazione. – 2° Il « pensarci su ». – 3° Il raziocinio e l'elaborazione cosciente. – 4° L'elaborazione incosciente. – 5° Aiuti esterni? – 6° La memoria e i suoi aiuti meccanici: α) Appunti; β) Cèrnita; γ) Indici provvisori; δ) Camicie; ε) Sunti; ζ) Nucleo; μ) Canovaccio. – 7° Da creazione a creazione. – 8° Gaudio e travaglio dell'elaborazione: α) Motivi di angoscia e smarrimento; β) Pazienza e precauzione; γ) Maggior fiducia e gioia.

a) L'argomento e l'ispirazione:

Il libro che comporrai domani è già in te stesso, nel fondo incosciente del tuo spirito, nelle penombre della tua memoria medesima (cfr. Cap. VII *b*), nei tentativi di ieri, negli abbozzi di oggi. Verrà un giorno che un lampo di luce, un raggio vivificatore, una spinta direttrice, l'ispirazione definitiva creerà la nuova unità; dai disordinati frammenti, dal caos tutto irrequieto di commosse nebbie e di instabili scintillamenti si staccherà la splendida fiamma della visione: solo allora tu potrai gridare il tuo eureka! Prima che cosa avevi?... Tu forse mi ri-

Digitized by Google

spondi: « l'argomento ». Ma che cos'è l'argomento senza la visione? Se l'argomento non è la visione medesima, esso è cosa inerte, estranea a te, una qualsiasi delle innumerevoli cose di questo mondo. Nel caso più propizio è un indice di ciò che non è ancora; è una promessa, è un seme che vuol germinare, un boccio che vuole schiudersi, un baleno che vorrebbe allargarsi, fissarsi, eternarsi in meridiana stabile luce. Chi dalle balenanti tenebre schiude l'aurora e la dilata per quanto è largo l'orizzonte, di là dal tuo orizzonte attuale, nel mattino e nel pieno meriggio?... l'ispirazione, ossia la visione in potenza, la visione anzi nel suo divenire.

1° - L'argomento non si cerca.

Quando uno volgarmente dice di aver trovato « l'argomento » del suo romanzo, del suo dramma, egli vuol dire di avere avuta l'ispirazione, di vedere già in barlume l'intero fantasma. Solo nelle scuole o nella prosa di artificio si può, in genere, discorrere di un « argomento » il quale preesista in tutto alla visione; ed ecco allora l'insegnante dettare il così detto « tèma », ed ecco allora l'artista novellino e fuorviato andare alla ricerca del « soggetto ». Povera ricerca ! la ricerca non può dare che il « ricercato » cioè lo sforzato; e, traviamento per traviamento, essa spesso conduce là dove pregiudizio e mal costume conducono, cioè verso il sensazionale, il bizzarro, lo spettacoloso, il misterioso, nello spossato desiderio di trarne situazioni emozionanti, accozzi nuovi, casi inaspettati. Ma la vita di ieri quanto a situazioni differisce così poco dalla vita di oggi! e gli intrecci più complicati sembrano anche così vecchi, così noiosi, così estranei agli interessi nostri attuali. La vita umana, nel suo fondo passionale, è sempre quella; solo si presta

Digitized by Google

a infinite interpretazioni; e se la tua nuova interpretazione non ti si presenta essa stessa alla fantasia, cattivo calcolo è quello di volerla spremere per forza da avvenimenti, da personaggi posticci o anche solo eccezionali (cfr. Cap. XVII *f*, *l*, *m*).

Nell'errore contrario cadono gli artisti che chiamerò fotografi. Costoro o non hanno o non adoprano la fantasia, e vogliono che il loro dramma, il loro romanzo altro non risulti che la copia di fatti veramente avvenuti. Essi ragionano: « è vero, quindi è bello! » possono dunque contentarsi del fatto di cronaca o di più fatti di cronaca abilmente cuciti, deformati, collegati l'un con l'altro. Ma la visione è pura fantasia, e il fatto di cronaca non può importare se non forse come stimolo al lavoro costruttivo nostro; nè il lettore nè lo spettatore si domandano: « è ciò veramente capitato? »; essi domandano soltanto di essere coerentemente condotti ad esclamare: « è bello! » In Arte è vero non ciò che è successo, nemmeno ciò che è logico, ma ciò che appaga la fantasia (cfr. Capp. VI *b*; XVII *h* ecc.).

L'ispirazione: ecco la rivelazione, la manifestazione, l'epifania! Quando il tuo astro passa al suo azimut, nell'infiammato momento del felice influsso il prodigio avviene: qualcosa si feconda entro te stesso, qualcosa s'incarna nel tuo spirito in ribollimento, qualcosa che era nascosto si è manifestato, qualcosa che non c'era si è creato: il fantasma. Il fantasma, senza forse averne ancora l'ultima precisa coscienza, tu lo senti o presenti, lo vivi nascente e reale, necessario e finito, palpabile ed odorabile, come nella notte burrascosa un paesaggio di foreste nel folgorante scoppio di improvvisa saetta. Nella mente o davanti alla mente, in un'atmosfera di fervore e di entusiasmo, ti si squarciano le tenebre: è il momento in cui l'amante, nel furore ama-

Digitized by Google

torio, dice cose che nei lunghi giorni di spasimata verecondia mai avrebbe supposto di aver da dire, è il momento del fatidico prorompere dell'estasi per i santi, della profezia per i veggenti, della creazione per i poeti. È un momento che non dipende da te. Per ciò il vero artista non va in cerca del suo romanzo; non ci sono più oracoli a domande e responsi, nè più bastano i tripodi d'oro perchè la Sibilla sia invasa dal nume, nè le evocazioni magiche soffrono più scongiuri mentre Ecate veste di squallida luce i malfamati trivii.

2° - Occasioni dell'ispirazione.

L'idea di un romanzo, di un dramma, di una novella, di un libro viene alle volte non si sa nemmeno come o da dove. Il dotto sta sfogliando carte e documenti antichi; ed ecco la pesante dottrina sembra tacere, e la fantasia gli fa esclamare: « qui c'è il nòcciolo di un romanzo ! » Per settimane e settimane egli torna ancora al suo minuto lavoro di topo di biblioteca; ma intanto, forse senza che egli subito se ne avveda, la fantasia lavora per proprio conto, feconda e modifica, ricolloca nel tempo e nello spazio, scambia e interverte notizie e persone, aggiunge, esalta, abbassa, illumina, sistema ed intona. Il dotto scaccia la ancor timida tentazione e con più lena si curva sui polverosi scartafacci; ma o questi sembrano divenirgli estranei, ovvero le cose da essi narrate sembrano concorrere a dar esca a quel nuovo mondo fantastico; mille altre piccole e grandi circostanze convergono là a formare, a compire il fantasma; e questo fra la vecchia rigida dottrina e le calde nuove ansie appare già così seducente che il Manzoni sarà costretto a scrivere *I Promessi Sposi*, e tu il tuo futuro romanzo storico.

Digitized by Google

Un'altra volta è il filosofo, il quale a mezzo di una lezione sull'anima interrompe il parlare e ascolta l'interno richiamo della dea Poesia. Quel richiamo egli l'aveva già udito altre volte, ma più debole, più confuso; ora, dopo forse mesi e mesi, quando già l'aveva dimenticato, ecco lo riode più distinto, più ammaliante, più imperioso. La primavera batte ai tuoi vetri; i germi si ridestano sotto la zolla; chi li ha fecondati? E il Bourget ci darà *Le Disciple*, il France *Le Jardin d'Epicure*, *L'Ile des Pingouins*, ecc., il Borgese, tra politica e critica, fisserà lo sguardo nei misteri della morte, e l'autore dei *Sei personaggi* e dell'*Enrico IV* concreterà in dramma appunto il tumulto dei fantasmi ovvero la vita che non si lascia vivere ovvero ancora l'abisso tra il passato e il presente, tra noi e gli altri, tra ciò che siamo e ciò che sembriamo.

L'ispirazione può venire da un incidente qualsiasi della nostra vita, da una lontanissima impressione dell'infanzia, da una frase letta o udita, da una verità meditata o da una persona incontrata, da un nonnulla che si trovi a poter farci vibrare la fantasia, a dare un impulso, una direzione, un orientamento, un moto ritmico a idee e sentimenti dapprima informi, inerti, promiscuamente confusi o dispersi nelle tenebre del disordine. Allora, spinto dalla noia o dal disagio stesso del disordinato tumulto dei pensieri o quasi pensieri, il poeta entra in un teatro popolare e si mescola a una folla briaca di odio e cieca di fosche illusioni; il poeta ascolta anche lui le più roventi parole della più rovente eloquenza, sente intorno a sè il terribile e bestiale fremito della turba ingannata, sobillata, aizzata, e freme anche lui di altro fremito antitetico e concepisce *Il Re Baldoria*.

Un'altra volta è Göthe il quale per anni e anni si martoria nel giovanile pessimismo, ed ecco l'improvvisa notizia del suicidio di un conoscente getta il sassolino

Digitized by Google

che in quel vago pessimismo buca il torbido stagno salmastro e descrive il livido cerchio, i lividi cerchi concentrici dell'inferno di *Werther*.

Narra il Rostand (*Annales*, 9 marzo 1923) che la prima idea del Cyrano venne a lui ancora studente da una certa prefazione dello Jacob; « *poi* — traduce il Bellezza — *non ci pensai più e iniziai la mia carriera con* Les Romanesques, La princesse lontaine *e* La Samaritaine. *Un giorno, trovandomi a Luchon durante le vacanze, fui pregato da un amico di perorare la sua causa presso una signorina che amava, e presso la famiglia di lei. Lo contentai del mio meglio e aggiunsi alcuni suggerimenti: compòrtati così, parla in questo e quel modo, e via dicendo. Qualche tempo dopo ebbi occasione di trovarmi col padre della fanciulla ormai fidanzata. — A propos, votre ami... — mi disse con aria raggiante: — mais savez vous qu' il n'est pas bête du tout! — Cominciai a ruminare sulla situazione, finchè per associazione d'idee, mi avvenne di chiedermi: — e se fossi innamorato anch'io di questa signorina?... e se fossi deforme, grottesco... Ah Ah! come Cyrano! — Ce fut un éclair; Cyrano était trouvé!* ».

« *Ce fut un éclair!* » — e questo *éclair* altre volte è acceso in noi da improvvisi ricordi o da interna sovrabbondanza d'affetti o da un esterno avvenimento a cui ci tocca assistere. Scriveva il D'Annunzio il 16 agosto 1889 mentre lavorava al *Trionfo della Morte:* « *Tra la prosa ho avuto in questi giorni un improvviso ricorso di poesia. Ho composto i versi che sai e le due elegie romane. Passo qualche ora deliziosa; ma non temere: anche nella delizia io sento pullulare dentro di me le fonti della tristezza... Stamani sotto la mia casa, tra gli scogli, s'è annegato un ragazzo. Ho assistito a tutta la scena tragica della Madre sopravveniente. Ella ha cantato più di un'ora sul cadavere, a due braccia dal mare. Ha cantato, musicalmente cantato. È*

Digitized by Google

una consuetudine del dolore nostrano. Non avevo mai ascoltato un brano di eloquenza lirica più possente. Tutto il mio essere trema ancora... » (cfr. Morello, p. 58); e l'episodio entrò nel romanzo. Altra volta si tratta di uno spettacolo naturale, ovvero di un amico che già da anni noi domesticamente trattiamo, ovvero di una donna appena conosciuta, forse appena intravvista. E, fra le innumeri altre occasioni, basta talora un verso, una frase altrui, anzi il semplice ritmo, la sola cadenza di un verso o d'una frase altrui, un mover di foglia, un batter di vento; e allora la pioggia non cade invano con quel suo monotono ritmo di lamento, non mugghia invano il mare, non canta invano il ruscello fra ghiaia e ghiaia, non invano il fiore reclina se stesso verso la terra madre di tutti i germi. Basta quell'attimo, quell'accenno, quello spunto di musica per dar vita a tutto un mondo che, avvertito o inavvertito, potenzialmente fecondo o fecondabile, era già in noi; ed ora si forma, appare; o non appare ancora, perchè tu tremi e ti arresti nell'esitazione della scoperta, come chi chiude gli occhi per aprirli a maggior gaudio, come chi sente che dietro una nube di giornata tempestosa, nube tutt'orlata di fiamma, c'è il certissimo sole.

3° - Gaudio dell'ispirazione.

Il vero artista è nato osservatore, è cresciuto curioso, studioso; e tuttavia sempre ingenuo fa la sua strada, una strada di meraviglia e di stupore chè ad ogni mover di passo sotto ai piedi e tutt'intorno gli germogliano e sbocciano fiori sempre diversi; ed egli non s'accorge che quei fiori li crea lui, continuo costruttore di novità. Ma ecco un giorno, egli, trepidando, gioiendo fino allo spasimo, trova che una novità si è prodotta nel mondo, e che l'ha prodotta lui, lui solo, lui senza volerlo, lui

Digitized by Google

inconscio; e talora rabbrividisce come nel sogno davanti a un delitto involontario. La visione ha preso lui, non lui la visione. No, il suo fremito non è di conquista, ma è di rapimento; ed il rapito è lui, e davvero, nell'ebbrezza estatica, gli pare che insieme coll'anima, anche il corpo si levi sopra la terra, sospeso nella luce come nei quadri sono dipinti certi santi taumaturghi.

b) L'elaborazione:

La visione apparve forse lontana, ma certa; ovvero apparve vicina in tutta la luce; eppure sempre il poeta ne dubita. Il poeta vuol saggiare il suo fantasma, il poeta vuole preparare al suo fantasma tutti gli elementi per mezzo dei quali esso si evolva, si esplichi, si manifesti in quel solo modo che è il modo necessario e perfetto e che non è sempre il modo primo con cui novellamente brillò alla commossa fantasia.

1° - Aspettazione ed elaborazione.

A questo fine l'artista sa attendere, sempre pronto sempre preparato, come il credente in aspettazione della grazia e della morte. Quella preparazione spirituale e corporale che nel capitolo precedente abbiamo chiamata « disciplina remota », continua prossima, concomitante col lavoro di creazione e diventa sempre più rigida, più intensa, fatta di osanze e di rinunzie, di febbrile ideazione e di sapienti tregue, di gaudio e d'inquietudine, di fervore e di meditazione. Soprattutto di spirituale disposizione.

A Dante, giorno e notte in pensiero d'amore, passeggiando « *per un cammino lungo il quale sen giva un rio chiaro molto* » giunse « *tanta volontà di dire* » che « *la mia*

Digitized by Google

lingua parlò quasi come per se stessa mossa, e disse: Donne ch'avete intelletto d'amore. *Queste parole io riposi nella mente con grande letizia, pensando di prenderle per mio cominciamento; onde poi, ritornato alla sopraddetta cittade e pensando alquanti dì, cominciai una canzone...* ».

2° - Il « pensarci su ».

La *Vita Nuova* è un diario di Poesia e di meditazione; e quella « *volontà di dire* », quel « *pensando alquanti dì* » hanno tante altre rispondenze nel meraviglioso libretto di quando « *l'anima era tutta data nel pensare di quella gentilissima* »; si tratta in fin dei conti, del « *pensarci su* » del Manzoni, della meditativa inquietudine del D'Annunzio: « *io medito il mio libro. Ho una gran voglia di lavorare; il mio spirito è pieno d'inquietudini; qualche volta è anche pieno di baleni. Chi sa!...* » (cfr. Morello, p. 57); è la dolorosa gestazione dopo l'improvviso gaudioso concepimento, è il tardo evolversi del germe sotto terra, è l'operoso attendere dell'artista, il quale per mesi, per anni porta dentro di sè la sua visione, e la matura e la lascia maturare, con essa veglia e con essa dorme, con essa passeggia, con essa studia, per essa lavorando anche allorchè sembra averla dimenticata, per essa gioiendo e soffrendo perchè la si compia, perchè ciò che fu intravvisto splenda lucido e netto, perchè il travaglio dell'Arte sia l'opera d'Arte.

Il poeta non ha fretta: ha la pazienza di vivere i personaggi nell'azione e l'azione nei personaggi (cfr. Cap. XVIII *a* 7°): sa attendere che il germe spunti in erba ed accestisca e dia il fiore, sa attendere che il bozzolo si schiuda da sè e che la farfalla abbia tutte le sue ali perchè il volo d'amore sia più ardito e sicuro.

Digitized by Google

3° - Il raziocinio e l'elaborazione cosciente.

Intanto egli medita, pensa, elabora, Già altrove dicevo che il raziocinio, come buon fratello, sempre, più o meno avvertito, sorveglia, coadiuva l'operazione fantastica; nei momenti poi nei quali la fantasia si quieta e par tacere, tu puoi dare il sopravvento al raziocinio e discutere la tua creazione stessa. Cotesta risoluta autocritica non entri dunque a turbare il fervore creativo; la fantasia crei, poi il raziocinio critichi e suggerisca. C'è però anche un procedimento contrario, ed è quello di coloro i quali dapprima ragionano e criticalmente costruiscono un disegno, indi quel disegno elaborano, arricchiscono, compiono, vivificano fantasticamente; ma siffatta arte cerebrale, propria di certi drammaturghi e di certi autori di romanzi a tesi o ad effetto, non merita il nome d'Arte; per te la fantasia sia la regina, e il raziocinio l'umile consigliere, e questo segua a quella, e il tuo fantasma sia tutto fantasma, e l'autocritica non miri che a farlo tutto fantasma dal primo germinare all'ultimo definitivo suo fiorire.

4° - L'elaborazione incosciente.

E come il solerte agricoltore nel prepararsi la buona messe è anzitutto coadiuvato dalle misteriose proprietà fecondatrici ed alimentatrici del terreno, del sole, dell'aria, così il poeta riceve in se medesimo e da se medesimo misteriosi aiuti, salutari e inavvertiti fermenti ai quali come si deve l'istantanea incosciente ispirazione così si deve anche la lenta incosciente elaborazione dell'opera d'Arte. Come un corpo sano e nutrito digerisce a maggior sanità e nutrizione sua il buon cibo quotidiano e della digestione per nulla si accorge, così uno spirito

Digitized by Google

vigoroso e profondo evolve a maggiore suo incremento e gloria la felice ideazione di un istante, e di siffatta fatica può non accorgersi; talmente che, quando meno se l'aspetta, mentre forse è ingolfato in calcoli tutti diversi, lo scenziato può trovare risolto il problema che per tanto tempo gli era parso sempre più arduo; e, dopo mesi di apparente dimenticanza, il poeta nella dissipazione o nella noia o al voltar d'una pagina non sua può ad un tratto ricordare improvvisamente bello e compìto il romanzo che un giorno intravvide appena in boccio. Quel romanzo si è maturato da solo?... forse; ed ecco, siccome dopo una notte di riposato sonno spalancando la finestra in una città forestiera ti affacci allo spettacolo di una marina non mai vista, così ora davanti a te ammiri nuova e quasi non tua la visione del tuo spirito illuminata da tutti i raggi del sole sorgente. Si è che la marina c'era, c'era la città sconosciuta, c'era il sole che indefettibilmente doveva sorgere, e tu a quella città sei venuto da lontano, e quel sole l'hai aspettato per tutto il viaggio, per tutta la notte. Si è che in te c'è un cuore che pulsa all'unisono con tutti i cuori, c'è un'anima d'artista; e in un cuore siffatto, in un'anima siffatta, alla buona ispirazione è destinata la più piena e più vivida luce della comune giornata; si è che il poeta, in quanto è poeta, lavora di miracolo, e la sua veglia è tutta apparizioni e il suo sonno è tutto prodigiosi risvegli; si è che ci assiste il misterioso potere il quale vive ed opera anche contro la nostra stessa volontà, il misterioso potere il quale detta ai geni le pagine più alate gettando ponti d'arcobaleno fra terra e celo, fra vita e vita, fra spirito e materia; potere celato e vigile come la forza che solleva le maree, come la forza che silenziosa colorisce il fiore mentre questo si bea nel sole o trema alla carezza del vento, come la forza che infer-

Digitized by Google

vora a noi il sangue, non avvertita causa di ogni nostro umano accorgerci.

5° - Aiuti esterni?

Così gli aiuti, o siano del raziocinio o siano della fantasia o siano consci o siano inconsci, sono tutti nella tua più profonda umanità, sono tutti dunque in te stesso, quale sei nato, quale ti sei formato, quale ti vieni formando. E gli aiuti esterni?... non ci far troppo calcolo. Per esempio, poco o nulla ti potranno servire i consigli degli amici o degli stessi maestri; sempre invece ti sarà utile questo o quel precetto igienico (cfr. Cap. XXIII), spesso ti gioverà la lettura. A proposito della quale, alcuni, per aiutare il processo di chiarificazione, leggono libri press'a poco simili a quelli cui essi stanno attendendo. Pratica non sempre consigliabile. La conoscenza e il saggio uso della bibliografia sono naturalmente una necessità per trattazioni di dottrina; ma anche in queste può talora giovare il venire tardi allo studio dei presunti modelli od emuli; giova cioè leggere questi a lavoro nostro inoltrato, per imparare se occorre, ma anche per trovarci diversi e magari più originali. Siffatto metodo ti consiglio soprattutto in Arte; lascialo formare da solo a solo il tuo fantasma prima di farne oggetto di forse dannosi confronti.

6° - La memoria e i suoi aiuti meccanici:

I tuoi veraci aiuti sono la tua sensibilità, la tua genialità, la tua già soda cultura, la disciplina remota e prossima; nella quale disciplina vuole la sua parte anche la memoria. Non fu forse scritto che anche le immagini sono memoria?... Lasciamo andare; ma certo, per non discorrere della cultura, la quale, come la scienza, « non

Digitized by Google

fa senza lo ritenere », il fantasma va pur ricordato; e forse io ti ho già lasciato intendere che non tutti gli artisti somigliano a Pico della Mirandola, o, per stare in chiave, al Guerrazzi, il quale, dicono, poteva comporre in mente parola per parola tutt'intero un volume senza quasi toccar penna o matita.

α) Appunti.

In genere nel lavoro di elaborazione la memoria si premunisce di aiuti meccanici: abbozzi, indici provvisori, sunti, schemi.

Tu (cfr. Cap. XXIV *g*) hai già un tuo schedario ovvero scartafaccio ovvero zibaldone, o almeno hai note e note a casaccio; pesca là dentro per il lavoro che hai alla mano, e nelle giornate d'uggia e di malumore raccogli in schedarietti particolari quegli antichi o nuovi appunti i quali mostrano di poter in qualche parte essere pietre o cemento del futuro anzi già sorgente edificio. Non tutti simili appunti sono destinati a entrare nell'opera finale, forse nemmeno ad avervi il benchè minimo influsso; ma tutti sono destinati ad essere presi in disamina. Scegli, rifiuta; e gli appunti scelti classificali! Ottima vendetta contro l'impigrita fantasia.

Con quale criterio classificare? con quello che meglio ti sembra: i personaggi distintamente ciascuno coi loro nomi, caratteri morali, ritratti fisici, mimica, modo di vestire, frasario abituale ecc.; i luoghi distintamente ciascuno colle loro eventuali terminologie e colle loro caratteristiche, cioè con ciò che materialmente offrono allo sguardo, all'udito, all'odorato ecc. e con ciò che eventualmente possono suggerire di speciale significazione spirituale; e così le cose, e così i tempi, e press'a poco così, per quanto è possibile, nelle loro cause, nelle loro manifestazioni

Digitized by Google

nei loro effetti, i sentimenti, le passioni, i moti dell'anima. Si tratta di una tavolozza a più scompartimenti e divisioni di scompartimenti. Fatica materiale?... materialissima; ma ti capiterà d'accorgerti che siffatta meccanica classificazione può risolversi in sottili indagini, in fortunati approfondimenti, in coloriture e sfumature: creazioni nuove insomma.

β) Cèrnita.

Alcuni, in un primo momento, usano prender nota anche di ciò che solo lontanamente può forse riguardare il loro libro; e secondo me fanno bene; sono sempre a tempo, in un secondo e poi in un terzo momento, a rivedere, scernere, scartare. Siffatta opera di ammettere e non ammettere dura quanto dura l'elaborazione, quanto dura la redazione, quanto dura la stampa del libro; e vuole essere un'opera coraggiosa, ferma, inesorabile contro ogni velleità di deviamenti siano pure lusinghevoli, di intrusioni siano pure speciose. Tu sai che l'Arte è anche coraggiosa rinuncia (cfr. Capp. VII *c*, *d*; XXI *b*, *c*, *e* ecc.); tu conosci i pericoli che porta con sè l'associazione di idee (cfr. Cap. X *g* 7°) e diffidi della tua facilità analogica, diffidi dei faticati tuoi stessi schedari: a formare il tuo libro non vuoi cucire scheda dietro scheda col facile filo del saltabeccare analogico; tanto più ti ripugna di far pompa di una ricchezza che è poi povertà. Il fiume che corre rapido e possente non lo coprono nè inutili erbacce nè febbricosi biodi nè alghe o crittogame o canneggiole.

L'orrore del troppo, dell'inutile, del parassitario! ecco uno dei motivi per cui, anche se tu voglia soltanto compilare un libro d'indole tecnica come questo che leggi, non lavori di primo acchito su tutto l'ammasso di no-

Digitized by Google

tizie le quali, sia pur cernendo e scartando, ti ha fruttato la lunga ed accorta preparazione, e delle quali per via della memoria e per via di appunti sei in possesso. No; tutto il tuo grosso libro ha un'idea centrale, o meglio un centrale filone d'idee, il quale potrebbe tradursi per iscritto in pochissime righe. Delle mille altre notizie tu scegli dapprima quelle poche che più necessariamente convergono a far un corpo solo con quel filone centrale. Quel corpo avrà così la sua unica figura e avrà anche le sue parti; e lì il libro è già uno nella propria essenza e insieme rivela le ben fisse principali partiture. Ora ripesca pure nel tesoro delle notizie, aggiungi pure, cioè meglio fondi, ricomponi! a patto che tu sia esoso giudice e nessun rispigolume possa aver grazia se non ha motivo di rincarnare, rincalzare, saldare, compire il disegno primitivo.

In compilazioni di trattati, dissertazioni, lessici, siccome il criterio meccanico è poco o nulla aiutato dalla possibilità di una salda unità fantastica, talora è difficile il decidere se una data notizia vada prima o dopo, in mezzo o in fine. Regola generale: quando tu quella notizia non la vuoi proprio mandare a perdere, nè la puoi relegare in nota a piè di pagina o in appendice, posticipila il più che puoi, e tira via! Il dir prima ciò che, nel testo, puoi dir dopo imbroglia la matassa.

γ) Indici provvisori.

Accade anche talvolta che a un certo punto ti accorga che quel primitivo disegno possa essere sostituito da un disegno migliore. E allora da capo! Prendi la nuova idea madre, concedile via via tutti i suoi necessari svolgimenti dal centro alla periferia, dal semplice al complesso, dall'ispirazione alla visione, dall'appunto primordiale all'indice dell'opera completa.

Digitized by Google

Il creare è un rifare, e viceversa; così è che tarderai a giudicare definitivi i tuoi indici. Elaborando il libro elabori naturalmente anche l'indice; che se da un indice provvisorio ad altro indice provvisorio si riesce a un indice definitivo il quale col primo ha forse poco che fare, tu troverai giusto che la farfalla non somigli troppo al bruco. In un lavoro fantastico all'artista che parta da una forte e genuina ispirazione, a colui che non dice: « ecco un romanzo! », « ecco un dramma! » prima che non ne scorga veracemente la visione, può invece capitare che il primo indice da lui graficamente steso sia anche quello che sarà stampato dal tipografo; ma anche così fortunato artista indugi, tenti il disegno suo col martello che dal suono vuol far conoscere la perfezione del metallo, veda che la pigrizia non l'illuda nè che la fretta l'inganni nè che l'indice del suo libro sia l'indice della presuntuosa sua futilità.

δ) Camicie.

Chi è arrivato a stendere l'indice definitivo ha dunque completa la sua visione in mente. Allora, in fatto di appunti, ogni capitolo abbia una sua busta, o meglio una sua camicia ovverosia copertina, nella quale trovino posto le schede che a quel capitolo si riferiscono. E così sia per la prefazione se c'è, e così sia per l'indice stesso, e, nella bruta pratica, così sia anche per tutto ciò che alla gestazione e alla fortuna materiale del libro si attiene. Alcuni, per esempio, raccolgono a parte le note riguardanti la storia del lavoro: quando ideato, quando cominciato, quando variato, quando venduto ecc.: ecco degli scrittori retrospettivi. Alcuni altri (o gli stessi?) raccolgono gli spunti delle future recensioni, i progetti della futura reclame: ecco degli scrittori preveggenti. Alcuni altri

Digitized by Google

ancora incamiciano la cronistoria delle loro relazioni coll'editore, col tipografo, coi librai ecc; ma forse allora parrebbe che la camicia migliore dovrebbe essere il portafogli con tante « note di banca ».

ε) Sunti.

La prima scheda della camicia di un capitolo qualsiasi dovrebbe, nel regno dei precisi, contenere un sunto il quale nelle sue articolazioni fissi già le vertebre dei singoli paragrafi: quelle vertebre che poi nell'indice di opere tecniche, per esempio del presente libro, appaiono a mo' di sommario. E in apposita camicia il sunto generale di tutto il lavoro? Sì, anzi più sunti; perchè altro è il sunto che una volta si chiamava « l'argomento » e che io crederei meglio detto « il nucleo », ed altro è il sunto che si suol chiamare « tela » ossia « canovaccio » ossia, specie per i drammi, « scenario ».

ζ) Nucleo.

Quanto al primo genere di sunti, mi par di aver già ricordato che un romanzo non è un romanzo, un dramma non è un dramma se non si possono riassumere in mezza pagina od anche meno: in quelle poche righe è lo scheletro primo essenziale di ciò che è l'intera visione; quello non è un riepilogo, non è un estratto, ma è il midollo, il tronco, il ganglio, il nòcciolo, l'istradamento, il centro generatore e propulsore dell'opera completa; non viene dopo questa, ma, in ordine di tempo, la precede anche se tu non ne hai fatto caso.

Digitized by Google

η) Canovaccio.

L'indice invece e quel che comunemente si chiama tela o canovaccio o scenario, più che precedere, concomitantemente accompagnano tutta l'elaborazione dell'opera; della quale sono un prospetto, una sinossi, una ricapitolazione. A differenza dell'indice i canovacci ci dànno l'ossatura non primordiale ma definitiva, non sommaria ma minuta di tutto il lavoro con le debite divisioni e suddivisioni non solo in parti, non solo in capitoli, non solo in paragrafi, ma perfin in episodi, ovvero, per i drammi, non solo in atti e scene, ma perfin in vari aggruppamenti di « battute » ecc. Il fissare così più o meno partitamente l'intera materia del libro ti obbliga a ripensare un'altra volta sul disegno generale e sulle membrature e allacciature particolari della trama; ti fa veder questa proiettata come sopra uno schermo, pronta all'analisi della tua critica; ti svela ciò che importa e ciò che non importa; ti fa palesi le incongruenze, le ripetizioni, le sovrabbondanze, le lacune; accusa le monotone uguaglianze, le dannose vicinanze, i manchevoli addentellati; è insomma opera e motivo di chiarificazione, di selezione, di giustificazione, collaudo preventivo che finalmente stabilisce l'*ubi consistam*. Se un romanziere ha determinato a sè il suo indice e il suo canovaccio, se un drammaturgo ha avuto approvato il suo scenario, ecco l'artista ha definitivamente davanti a sè la strada ben netta e sicura; non più dubbi, non più paure! La fantasia è in pace col raziocinio, e, se non può più mutare disegno ed episodi, è d'altro lato più libera, più franca, più ardita di lavorare su questo o quel punto senza tèma di disorientarsi e di far disorientare.

Digitized by Google

7° - Da creazione a creazione.

In mancanza di siffatta materiale ingiunzione di limiti il lavoro fantastico per alcuni procederebbe all'infinito da creazione a creazione, e viceversa per altri si arresterebbe forse troppo presto. Ci avverte lo Janni che il D'Annunzio non prepara quella che per noi è la tela dell'opera, il disegno limitatore, la traccia cioè ch'egli chiama « *la legge esterna del comporre...* » Devo dire che certi libri del D'Annunzio fanno appunto desiderare un po' più di disegno? o un disegno meno artificiale?... L'artista cerca i limiti e se li crea; e d'altra parte non è vero che, colpa della tela, « *l'opera predisposta è già quasi estranea all'artefice e forse più lo domina che non ne sia dominata* ». Il canovaccio che l'artista di genio accetta è quello definitivo, quello che finalmente è la sua intera visione; se tale non è o non sembra, chi ti proibisce di mutare e visione e canovaccio? In te c'è il poeta e c'è il critico, c'è la fantasia e c'è il raziocinio, c'è l'improvvisa ispirazione e c'è la lenta elaborazione, c'è l'artista e c'è anche l'artiere. Da quel primo germinare a quell'ultimo risolutivo fiorire c'è di mezzo tutto un paziente lavoro di fare e rifare.

La fantasia crea, il raziocinio spinge a nuove creazioni e così di collo in collo fino alla creazione ultima la quale in tutto e per tutto contenta l'intero animo tuo. Da' dunque tempo al tempo; profitta delle folate di buon vento per fantasiare, profitta dei momenti di bonaccia per criticare; e se si deve rifare, rifà! Per settimane e settimane portalo sempre teco nella tua testa il tuo lavoro, rivivi i luoghi, rivivi i tempi e più di tutto rivivi i personaggi. Rivivili a uno a uno i tuoi eroi, rivivili indi nell'intrecciarsi dei loro casi, poniti in ciascuno di essi ed in tutti, passeggia con loro, dormi con loro, àgi-

Digitized by Google

tati con loro, piangi con loro. Poi per giorni e per settimane pensa ad altro, svàgati, vivi la vita del mondo, dello studio, della professione, pronto a ribearti nel tuo fantasma quando questo torni a sorvincerti. Allora forse ne discorri cogli amici, non per averne lumi ma per aiutar esso il fantasma a delinearsi, a fissarsi sempre meglio nello sforzo e nell'èmpito dell'esposizione orale. Ma soprattutto lo rimugini entro te stesso, lo ricomponi mentalmente, lo riduci al suo nucleo, lo dilati al suo canovaccio, lo incarni di tutta la sua carne, lo immagini finito, scritto, stampato; poi lo distruggi, lo ricomponi, lo ristudi in un episodio, l'esamini nelle sue allacciature, e correggi e modifichi e persisti e perseveri, organando, vivificando, inalzando sempre più l'opera tua verso la somma bellezza.

Così da creazione a creazione il disegno verrà infine a rigidamente stabilirsi, inconcusso; la visione a poco a poco si epurerà, si chiarificherà, si esalterà in tutte le sue minime connessure, diverrà imperfettibile. Se la tocchi ancora è la rovina. Tu sei alla mèta.

Ma per arrivare a quel punto la strada è lunga; tardate il più possibile a dire che la tela del vostro libro è definitiva; i testamenti si fanno *in articulo mortis*. Aspettate a definire; lasciate maturare ciò che deve maturare; ne sarete ricompensati poi. Il Balzac per interi lustri porta e lascia fermentare sotto il cortice del suo cranio il romanzo *César Birotteau*, che poi scriverà in quindici giorni, colla furia delle gemme già troppo gonfie di linfa le quali vogliono scoppiare alla luce, delle cose già vive e che ora chiedono movimento, aria, sole. Inutile ricitare il Manzoni. Perfino i mestieranti lavorano a fare e rifare, produrre e riprodurre, compire, levare, supplire. Leggete come lavorava Sardou (cfr. I. A. HART, p. 125); interessatevi di come lavorava Zola il documentatore;

Digitized by Google

non vi càpiti di dover sfacchinare e straziarvi sulle bozze come qualche sommo francese, non vi càpiti quello che da giovane capitò appunto al nostro D'Annunzio. *Il Trionfo della Morte* una volta era *L'Invincibile*, ideato e scritto nel 1889 e cominciato a stampare nel 1890 sulla « Tribuna illustrata ». Questa cessò d'uscire, e *L'Invincibile* rimase interrotto al capitolo settimo della parte terza. Fu una fortuna per l'Arte; giacchè il poeta lo riprese ad elaborare da capo e così, da trasformazione a trasformazione, nel 1904 ci diede *Il Trionfo della Morte*. Perchè *L'Innocente*, ideato, elaborato, stampato proprio in quegli anni tra il 1889 e il 1904, piace e piacerà sempre più che *L' Invincibile* trasformato in *Trionfo?*... Fra i tanti motivi il principale si è che nell' *Innocente* brilla un ben più nitido, ben più semplice e sobrio e finito disegno che non nel *Trionfo*, che non soprattutto nei più tardi libri del massimo nostro prosatore vivente. E com'era possibile arrivare a quel disegno senza meccanicamente tracciare una trama, non importa se per iscritto o solo nella memoria?

8° - Gaudio e travaglio dell'elaborazione.

Questa è l'elaborazione, la quale, abbiamo visto, non mette in gioco soltanto la fantasia ma anche il raziocinio, anche il caso, anche la memoria, anche la meccanicità della segnatura grafica. L'ispirazione è tutta intuitiva e spontanea, l'elaborazione è anche volontaria e riflessiva; e così avviene che, se l'ispirazione è tutta gioia lirica, l'elaborazione è anche angoscia morale e fisica; e « *qui si parrà la tua nobilitate* ».

Digitized by Google

α) Motivi di angoscia e smarrimento.

« *Come le creature di carne ed ossa, tutti i mondi ideali sono fecondati dal gaudio, ma generati nella pena* » (D'Annunzio, *Per l'Italia degli It.*, p. 144); però la maternità si onora non nella voluttà del concepimento, sibbene nello strazio del partorire: « *Partorirai nel dolore!* » E per te, o poeta, dopo quella prima ebbrezza di entusiasmo che fu il momento originario dell'opera tua, già lunga e spossante è la gestazione. L'entusiasmo lirico pareva vittorioso, ed ecco il ragionamento entrava a raffreddare quella fiamma; la tua opera pareva la più bella, ed ecco una specie di avvilimento te la oscura dentro te stesso, te la fa miserabile, invisa; tu eri tutto dell'opera tua, ed ora altre opere d'altro genere pretendono la tua attenzione, le tue cure, il tuo tempo; quando la buona fata ti apriva i paradisi del possibile e dell'impossibile e già coglievi il fiore del sogno, ti sentivi diverso dagli altri uomini, superiore alle piccole contingenze della vita, estraneo alle basse gare di danaro e di professione; ed ecco la sorte altrui ora sembra pesare più che la sorte tua, ecco quei paradisi di sogno sembrano lontani, chiusi, proibiti; ti pareva che la tua Arte fosse fatta di luce e di eternità, ora la senti nebulosa ed effimera e tuttavia greve sul cuore ti pareva ch'essa fosse facile, sicura, ora la trovi aspra, incerta, contemnenda; cantavi già il peana del trionfo, ora sei tentato di invidiare chi ha combattuto una battaglia diversa.

β) Pazienza e precauzione.

Ci sono invero momenti di stasi e anche di sfiducia; ma tu li prevedi, tu li sopporti, tu sai che passeranno; non solo, ma contro essi puoi anche premunirti: conosci

Digitized by Google

te stesso! valuta esattamente la tua fantasia e il tuo raziocinio, resisti alle tentazioni di sparpagliamento, frena gli appetiti del corpo, e tuttavia rispettalo il tuo corpo! Tu sai le precauzioni di dieta, di igiene, di sane abitudini che esso esige perchè ti sia fedele; usa quelle precauzioni.

Innanzi tutto sii tu fedele alla tua Arte! credi in essa, spera in essa, ama in essa, vivi in essa! E per contrario non chiederle ciò che essa non può o non vuole dare; lo sforzarla oggi è crearti nuovi motivi di smarrimento per domani.

Arte e corpo hanno i loro diritti di tregua. Ci sono momenti di bassa marea? e allora per te l'unica è pensare ad altro: riscoterti in energici esercizi fisici, riscozzonarti tra famiglia, faccende, ginnastica e passeggiate; e attendere che la marea risalga. Altrimenti non solo non farai nulla di nuovo e di bello, ma rovinerai il già fatto. E in realtà la produzione di simili momenti di stanchezza non può, alla men peggio, che essere produzione stanca, tale sempre da portare nel tutto un disquilibrio di liricità. Oltre a ciò il tutto stesso si impallidisce e immiserisce davanti a una fantasia spossata o inerte o riluttante, e allora cresce la sfiducia, cresce l'accoramento ad ogni vano tentativo; sono le ore penose in cui, quando non sorga addirittura il disperato proposito di buttare tutto all'aria, l'artista pensa di cangiare il disegno, di introdurre nuovi personaggi, di aggiungere un capitolo o una scena. No, no: disegno e personaggi siano definiti nei momenti di vero fervore lirico e discussi a mente salda. E pure in questi fortunati momenti non bisogna insistere troppo quando l'onda della creazione s'infranga e rigurgiti contro un ostacolo che tu non riesca subito a smuovere. Così, per esempio, quando una scena del dramma ti si impastoia e tu, dopo aver tentato e ritentato, non arrivi a disbrogliarla e a ridarle il primitivo agevole slancio, non inca-

Digitized by Google

ponirti! lasciala! Domani la riprenderai come cosa nuova, cercando quasi di dimenticare la situazione e bene immedesimandoti invece nei personaggi; farai agire questi; essi hanno il battesimo della buona ispirazione onde sono nati e terran fede a quel battesimo e costruiranno essi la scena. Similmente: un personaggio non obbedisce più all'impulso creativo? non lo «vedi» più, non ti «riesce» più?... Abbandonalo per due o tre giorni; vedrai che, se già ebbe vita, la riprenderà da solo; in ogni caso non studiarlo mai più direttamente, sibbene in relazione cogli altri personaggi che operano con lui; accozzalo con essi, azzuffalo con essi; non però aggiungendo, Dio salvi! episodi e scene per fargli comodo, ma invece sempre rifacendoti dal bel principio dell'azione.

Nè questa avvertenza ti valga per i soli personaggi riottosi, ma sempre da per tutto e con tutti. Se l'opera tua è destinata a valere, tutto il valore le deriva dalla primigenia sua fede di nascita (cfr. Cap. XXI *g*). La guarda ed attendi; dopo le nubi verrà il sole, dopo la bonaccia tornerà il buon vento. Certo, se ti sei messo a ideare un romanzo solo perchè hai assistito a un omicidio o solo perchè sei stato in guerra, se hai cominciato un dramma solo perchè un tuo amico s'è trovato in un intrigo strano o tu hai scoperto un abile trasmutamento di persona, a un dato punto dovrai accorgerti che l'omicidio e la guerra possono anche essere sterili e che quell'intrigo e quel trasmutamento possono anche condurre al ridicolo. Se invece ti sei indotto a vagheggiare la Finzione solo dietro la sicurezza del fantasma, se non tu ti sei indotto, ma il fantasma ti ha costretto, allora troverai la strada già aperta e illuminata dalla fatalità stessa delle cose votate alla vita. Nel corso del lavoro fantastico ti potrà forse capitare di smarrire la traccia di quella strada, ti potrà forse a una certa svol-

Digitized by Google

tata sopravvenire il dubbio d'esserti messo in un vicolo cieco o in un impervio ginepraio; ma siccome la tua visione ha vitali radici, ecco dal profondo sconosciuto salirà la linfa vivificatrice, ecco dalle ragioni logiche di cui li hai eternati gli eventi della tua storia saranno a un tratto ralluminati a gloria, e i tuoi personaggi troveranno essi il motivo e la direzione di agire, risolveranno essi i dubbi, precorreranno essi le incertezze, romperanno essi le tenebre verso orizzonti più vasti che forse tu neppure sospettavi. E questo sarà il premio della la tua sincerità, della tua fede, della tua pazienza.

γ) Maggior fiducia e gioia.

Le ore di sterilità, i momenti di sconforto sono la pietra di paragone del tuo metallo, la prova della fiamma che ti scalda; se il fantasma persiste e dura alla critica dell'intelligenza tua stessa, se anzi cotesta intelligenza lo approva, lo applaude, se quel metallo è tutt'oro, se quella fiamma sempre più arde e divampa, se l'ispirazione risorge e incalza e trascina sempre più veemente e valida, se l'entusiasmo ripullola e vige e trasporta, se i preparativi prossimi non hanno dimostrato incoerente o debole la creazione in cui hai fede, tu hai un argomento di più del valore tuo e della necessità di produrre. Il proposito è degno di te e dell'Arte; aggiungi convinzione a convinzione; al fervido entusiasmo del poeta aggiungi la serena certezza del ragionatore; alla suggestione del bello aggiungi il consolamento del buono e dell'utile: tu sai di far cosa singolare, opportuna, necessaria, tua; avanti!

L'opera migliore e più verace è sempre quella alla quale stiamo lavorando oggi, adesso; per ciò noi sappiamo essere intrepidi, audaci. *Age quod agis!* non

Digitized by Google

disperderti! Sappi che a nessuno è dato di far bene se non una cosa alla volta; non vorrai tu far bene l'opera tua migliore?... La tua volontà ti ha formato abitudini di indefesso lavoro; Iddio e la tua tenacia ti hanno fatto padrone della tecnica, ti hanno fatto poeta; avanti! da' a noi l'Arte! Ci sono paradisi da schiudere, sogni da cogliere, idealità nuove da cantare; c'è un segno nuovo, un segno tuo da incidere sulla soglia dell'Eternità; ci sono nuovi scandagli da gettare in oceani inesplorati; c'è una nuova luce da aggiungere al mondo; c'è un nuovo entusiasmo che investe e rafforza l'antico a raddoppiare la divinazione al tuo spirito, a raddoppiare la pienezza al tuo sogno, e tutte l'ali al tuo volo. Or come la pianta più splende nello spicco dell'efflorescenza, quando su ogni fiore e su ogni foglia il sole novello fa brillare la rugiada della notte, così il rinnovato fervore e la rinnovata fiducia dànno ulteriore bellezza all'opera tua. Chi pensa adesso alle fatiche passate? Chi pensa adesso ai difettivi sillogismi degli altri uomini?... tu ti dimentichi e ti glorifichi nella tua lirica. Che importa a te la politica?... il tuo potere vale tutti i poteri. Che importa a te il danaro?... un lampo del tuo tesoro vale tutte le ricchezze. Che importa a te la nomea dei cialtroni?... Che importa a te il fango dei libertini?... Che importa a te l'egoismo di chi si prostra o di chi fa a gomiti per profittare di cariche e di agi?... Il più nobile e il più accorto egoismo è il tuo, che domani dirai al mondo la nuova parola. Sì veramente, la miglior fortuna è la tua, giacchè cosa ti importa anche del mondo intero?... al mondo importerebbe se venisse a mancare quella parola che gli prometti, quella luce che farai splendere a far più accettabile la vita, a far più clementi gli uomini.

Digitized by Google

CAPITOLO VENTESIMOSESTO

Redazione e Correzione.

a) **La redazione**: 1° L'elaborazione e la redazione: redazione orale e redazione scritta. – 2° Metodi più celeri. – 3° La strada maestra: α) « Quando Amor mi spira »; β) Di seguito e non di seguito; γ) « Buttar giù » e correggere. – 4° Gaudio e travaglio della redazione: α) Energia lirica; β) Fatica di spostamento. — *b*) La correzione: 1° Redazione e correzione. – 2° Varie revisioni. – 3° Il « fren dell'Arte ». – 4° Ricopiature. – 5° Aiuti esterni: α) Libri di consultazione; β) Consiglieri, ecc.

a) **La redazione**:

Un romanzo, un dramma, fin quando è nella tua mente e nei più o meno sparsi, nei più o meno ordinati abbozzi, sarà forse sì un'opera d'Arte, ma non libro da potersi leggere, non spettacolo da potersi ammirare. D'accordo: la tua più bella poesia è quella che non hai scritta; però, se vuoi che noi la gustiamo, bisognerebbe proprio che tu o ce la recitassi o ce la scrivessi.

1° - L'elaborazione e la redazione.

La redazione è l'ultima tappa dell'elaborazione; o meglio: le varie successive redazioni continuano l'elaborazione fino a libro stampato.

Digitized by Google

Redazione orale.

Il quale libro stampato, a voler ragionar sottile, non sarebbe che una riproduzione meccanica dell'espressione esterna tua; o, meglio, sarebbe una specie di compromesso pratico fra l'espressione orale e il bisogno di fissarla a scopo di ricordo per te e di stimolo per gli altri. L'espressione vera esterna dovrebbe essere la redazione orale, di cui qualcosa abbiamo già toccato (cfr. Capp. III *c*; IX *h* ecc.); anche abbiamo detto che per noi la familiare quotidiana conversazione è o dovrebbe essere una continua perfetta redazione (cfr. Cap. XXIV *d*). Redazione orale per eccellenza dovrebbe essere l'oratoria (cfr. Cap. XVI) nelle sue varie manifestazioni, dalla cattedra alla tribuna parlamentare, dal pulpito all'emiciclo delle Corti d'Assise; redazione orale, a suo modo, dovrebbe essere anche il dramma (cfr. Cap. XII ecc.); ma generalmente (come sempre per la declamazione e la recitazione a memoria e la lettura orale) non si tratta che di riproduzioni: riproduzioni tuttavia cui la pratica dà il maggior valore possibile e per le quali la redazione orale è volgarmente considerata come una non sempre necessaria tappa dell'elaborazione stessa. L'oratore intanto deve abituarsi a pensare parlando ad alta voce il suo discorso; prima e più che stenderlo in iscritto, egli lo deve declamare e gestire. Anche allo scrittore, non fosse altro che per il ritmo, torna utilissimo leggere ad alta voce o, meglio, « parlare » l'opera sua (cfr. Cap. antecedente); tutti del resto sanno che nell'entusiasmo creativo prorompe spesso spontanea e commossa la redazione orale: « *la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa* ».

Digitized by Google

Redazione scritta.

Noi ci occupiamo specialmente della redazione scritta, la quale, per ciò che ci concerne, si presenta, nella pratica, come il continuamento di quella strada che conduce al « libro »; anzi, nella pratica, è elaborazione anch'essa, lavoro di fantasia e di raziocinio, di creazione e di critica. A parte la fatica meccanica, che cosa è infatti solitamente lo scrivere se non un tornare a ideare da capo?... tanto che i più e anche noi, per mala costumanza o per bisogno, possiamo anche inventare e scrivere contemporaneamente, fondendo la prima ideazione e la scrittura in una sola operazione, a spese del cervello, degli occhi, delle mani, del braccio, di anima e corpo tutto in una volta.

2° - **Metodi più celeri.**

A dire il vero nemmeno tutti gli artisti o sedicenti artisti prima di accingersi a stender per iscritto la loro visione la maturano e rimaturano mentalmente così da averla tutta intera e in ogni singolo particolare formata e viva in se medesimi. Mentre alcuni non solo devono rimuginare a lungo la loro prosa, ma si trovano anche obbligati a passare per la recitazione o declamazione orale prima di venire alla stesura scritta, altri sono soliti a non conoscere il loro pensiero se non dopo averlo buttato in carta. Per costoro elaborazione e scrittura, anzi immagine e scrittura, sono contemporanee.

C'è poi chi sta tra i due estremi: dopo i primissimi bagliori del fantasma, nè molto indugiano a scrivere nè immediatamente si accingono, però si affrettano. Sei di costoro?... oh, non vergognartene: a Roma si arriva per tante strade, e tu, se davvero quel barlume era barlume di visione vitale, arriverai certo; forse un po' tardi, ma arri-

Digitized by Google

verai certo all'agognata bellezza. Il germe spunta anche nel mobile terriccio, anche sulla petrosa rupe; se in te c'è vita, cotesta vita sboccerà bene in fiore; se in te c'è sorgiva polla urgente per i sotterranei anfratti, essa si aprirà bene la sua strada fra sassi e ghiaia, filtrerà, permeerà fino agli strati più solidi, troverà finalmente modo di sgorgare alla luce in limpida fonte. Del resto si conoscono capolavori o quasi capolavori improvvisati o quasi improvvisati. Stando a quello che narra lo Stampa, sarebbe da mettere tra questi anche *Il 5 Maggio;* ma forse conviene lasciare in pace il Manzoni; ripensate alla sua indole meditativa e ai manoscritti corretti e ricorretti che egli ci ha lasciato; nemmeno è giusto citare il Goldoni; qui, dei nostri, è forse il caso di nominare un Barrili, un Rovetta quand'erano alle loro prime armi; e qualcuno dei viventi nomini se stesso e si rallegri.. Qui si nominino alcuni nostri oratori e, in genere, gli scrittori di giornali. Tu sei di costoro? allora (cfr. Cap. XII *b*) è un'altra storia! Tuttavia, generalmente e prudenzialmente parlando, non credere, col pórti a scrivere così alla sprovveduta, di risparmiare o tempo o fatica; se poi miri sul serio all'Arte, tu avrai di molto allungata la strada. Tutto il lavorìo di fare e rifare, di creazione che sostituisce altre creazioni, tutto in somma il processo di continuo miglioramento dovuto alla fantasia la quale crea e al raziocinio il quale critica, tu lo dovrai subire e perseguire lo stesso sulla materia scritta anzi che sulla materia pensata. Con quanta maggior perdita di tempo e di energia?... e che diresti tu dell'architetto al quale hai affidato la costruzione della tua nuova villa in riviera, se a metà fabbrica egli venisse bel bello a confessarti che per la fretta del cominciare ha sbagliato il progetto e che ora è giocoforza abbattere il muro di levante, voltar altrove la scala di ponente, obliquare verso

Digitized by Google

strada la facciata, accecare questa finestra per aprire invece quell'altra? Tu grideresti a ragione.

3° - La strada maestra:

Io invece non grido troppo la croce addosso all'artista frettoloso di sbravazzar di penna: egli spende del suo e, in ogni modo, le vie dell'Arte, anche se diverse e scabrose, conducono sempre il genio a quella gloria la quale di cuore ti auguro.

α) « Quando Amor mi spira ».

Credo tuttavia di potere con tuo pieno consenso asserire che, come nell'elaborazione mentale, così anche nella redazione scritta bisognerebbe sempre lavorare di miracolo e non lavorar mai quando l'ispirazione nè c'è nè vuole venire. O non siamo d'accordo che l'ispirazione non si cerca?...

β) Di seguito e non di seguito.

Non solo, ma l'ispirazione che tu invano implori per una data parte del tuo lavoro, ti può invece investire e infervorare per un'altra parte qualsiasi. E non è un male. Non importa infatti che la tua redazione sia di seguito via via esaurendo dal bel principio alla fine tutto il libro capitolo per capitolo, pagina per pagina. Anche durante l'elaborazione mentale, anche prima d'aver completamente visto in tutto e per tutto il libro in mente, ti può avvenire di stendere addirittura in carta quel passo, quell'episodio, quello squarcio che così prepotentemente ti urge nella fantasia da volere essere sùbito redatto nella fragrante freschezza del suo divenire. Quel

Digitized by Google

siffatto squarcio può anche intempestivamente essere l'episodio finale; non importa: accetta quell'impulso, seconda quella spontaneità, poniti in mezzo a quella situazione, rivivila sulla carta come già l'hai vissuta nello spirito: è cosa tua, è vita tua. « *Pour faire un roman ou une nouvelle, a dit Flaubert à Maupassant, il faut d'abord longuement murir le plan général. Une fois qu'il est parfaitement établi dans votre tête, passez aux details, c'est-à-dire réfléchissez à chaque chapitre séparément... Je m'indique une page, une seule à composer, et je n'en sort pas que je ne l'aie pas finie. En ces moments là le reste du roman n'exsiste pas pour moi: je ne pense à rien d'autre...* » (cfr. *Grande Revue*, 25 Octobre 1917: « *Maupassant intime* »).

Ci sono delle felici anticipazioni, e la genialità e l'estro non ammettono leggi di meccaniche sequele, di burocratici ruoli od ordinamenti. Che se l'ingegnaccio tuo una bella mattina s'aggrappa a un dato capitolo, a un dato episodio, profittane e stendi! Giova poter trovare già pronta specialmente quella parte ultima o più difficile nella quale in una prestabilita metodica corsa ti potrebbe soprapprendere la stanchezza o l'avvilimento. C'è anche qui come in ogni operazione umana la sua logistica. La tua logistica è cominciata dalla sapiente disciplina remota, s'è affinata nella risoluta disciplina prossima, continua adesso nella faccenda dello scrivere, proprio come in una incursione contro un nemico, o, perchè no? in una spedizione di esploratori polari. Tutto è nei prudenti sovrabbondanti preparativi: uomini, nave, attrezzi, vitto, indumenti, cani, slitte, oggetti d'uso e oggetti anche di svago, tutto è previsto, a tutto è provvisto. Ed ecco si arriva alla Baia della Balena. La mèta è ancor lontana laggiù nel sud?... ci si arriverà tra mesi; ma intanto sùbito i rifornimenti vanno portati innanzi innanzi, per

Digitized by Google

lo meno al grado ottantesimo; poi si tornerà a svernare alla Baia e di lì riprenderemo le mosse dopo l'inverno. Ma il primo pigro bagliore della primavera ci ritroverà a solo venti gradi dal polo freschi di forze, di viveri, di slitte, di attrezzi. Poi sarà una corsa nel sole che non tramonta. Così sia per il tuo libro; se l'ispirazione ti aiuta, prepara innanzi, il più innanzi possibile, qualcosa di già pronto, di già quasi definitivo che ti alleggerisca la fatica delle ultime e più decisive tappe.

Del resto fa' tu; potrebbe darsi infatti che all'indole tua si convenga la consuetudine di chi avanza passo dietro passo, gradino dietro gradino, pagina definitiva dietro pagina definitiva colla ponderata sicurezza del metodico scavatore di gallerie o, se ami meglio, dell'alpinista, ovvero del volatore, il quale sa di non poter ripetere la sua strada. O invece più ti si confà l'uso opposto?... Allora la prima redazione è solo di appunti, vorrei dire di accenni; poi, rileggendo, l'autore modifica e tratteggia qua e là; rileggendo un'altra volta, tratteggia e sviluppa dove l'estro gli suggerisce, e così via; leggendo, rileggendo e ririleggendo, a furia di parziali sviluppi, per via dunque di svolgimenti sparsi sì ma complementari, dagli appunti egli passa all'intera stesura, dal canovaccio o dallo scenario procede a una prima redazione completa, e da questa, sempre per via di riletture e correzioni, arriva infine al testo definitivo.

E se ognuno ha il suo metodo, ci sono dunque mille altre maniere ancora. Ecco per esempio Ibsen che scrive: « *Ho testè finito un dramma in cinque atti, cioè a dire il grossolano abbozzo di esso. Ora viene la più energica individualizzazione dei personaggi* (*caratteri*) *e il loro modo d'espressione* (*dialogo*) » (p. 8). Ecco altri che prima curano e fissano una sola delle varie storie le quali si allacciano a formare l'intreccio, ovvero curano solo

Digitized by Google

questo o quel personaggio, riservandosi di fissare in successivi ritorni le altre storie, gli altri personaggi. E c'è chi non segue metodo o meglio segue tutti i metodi e ciononostante dal disordine sa tirar fuori l'ordine, dalle tormentate nebbie del caos sa far rifulgere il pacato splendore della Bellezza.

Ho citato Ibsen, ma tu ricordi il babbo nostro Goldoni: « *Il tempo, l'esperienza e l'uso mi avevano resa familiare l'arte comica in modo che, immaginati i soggetti e fatta la scelta dei caratteri, tutto il resto non era più per me che un passatempo. Altre volte mi conveniva far quattro operazioni prima di giungere alla costruzione e alla correzione di una commedia. La prima operazione consisteva nel disegno e nello stabilire le tre parti principali, cioè esposizione, intreccio e svolgimento; la seconda nella distribuzione dell' azione in atti e in scene; la terza nel dialogo delle scene più importanti; la quarta nel dialogo generale della commedia in tutta la sua estensione. Mi era accaduto spesso che, giunto a quest'ultima tappa, avevo variato quanto era già stato fatto nella seconda e nella terza. Le idee si formano per successione, una scena produce l'altra ed un vocabolo trovato a caso somministra talvolta un pensiero nuovo. In capo a qualche tempo mi è riuscito di ridurre le quattro operazioni ad una sola. Infatti ora seguo il metodo di mettermi prima in testa il disegno e tutta ben matura la composizione, e poi comincio subito: atto I, scena I, e così proseguo fino al termine, avendo per altro sempre di mira la massima che tutte le idee devono tendere ad un punto fisso, cioè allo svolgimento dell'azione, parte principale. Di rado m'ingannai negli svolgimenti delle mie commedie, anzi posso arditamente dire, giacchè l'hanno detto tutti, nè mi par cosa difficilissima, che si può facilmente avere un felice svolgimento quando siasi ben preparato fin dal principio della commedia nè siasi mai perduto di vista nel corso del lavoro* ».

Digitized by Google

γ) « Buttar giù » e correggere.

Tu hai già capito che per me la strada maestra è quella delle tre tappe: « pensarci su molto », « buttar giù come vien viene » e « correggere ». Sei tu alla seconda tappa? hai tu ben maturato in mente il tuo fantasma pensandoci e ripensandoci su come io insistevo nel capitolo che precede? Allora via! butta giù come vien viene, a cuore gonfio, ad anima accesa, a penna corrente, a man veloce! L'artista ha così solidamente fissate, rinfranchite, irrobustite le sue abitudini di tecnica e di lavoro creativo, al suo entusiasmo lirico accoppia tanta pratica linguistica, che in lui durante il fervido scrivere c'è oramai qualcosa di automatico, d'incosciente; e di lui si può dire ciò che lo Janni scrive del D'Annunzio: «*Egli non ha più l'incubo della nota da cogliere e da ricordare; quando scrive non ha più bisogno di ricercar nella memoria il fatto e la sensazione speciale; ma l'inconsapevolezza della memoria, mentre attende a un'opera d'arte, gli consente la spontaneità più serena e la più sicura fusione... Alla sua attività artistica non presiede che una legge interna e così immedesimata col temperamento, colla coltura, col valore creativo dell'artista da meritar meglio il nome di istinto che di legge*» (cfr. *Lettura*, Anno VI, N. 5, 1906, pag. 392).

Ma anche se la memoria ha qualche manchevolezza, anche se a questo o quello svolto la tecnica male sùbito si piega, anche se qua e là vedi il difetto, la scrinatura, l'imperfezione, lì, nell'atto di fissare sulla carta il fantasma, non devi vacillare, non devi indugiare. La piena del torrente trascina tutto impetuosa, tumultuaria, anche torbida. A riflettere e a correggere avrai tempo dopo. Non ti fermare a cercar la parola che momentaneamente ti sfugge: lascia in bianco! Non ti fermare a raddrizzare

Digitized by Google

il periodo che già vedi perfettibile: fa' un segno in margine, e tira via! Non ti fermare a riempire una lacuna: balza innanzi, e corri, corri, che tu non debba colla tardità e il ghiaccio della riflessione interrompere la foga della ribollente fantasia. Ciò che in quel momento devi serbare è il pathos, il quale ti fa impersonare coi tuoi personaggi e coi tuoi paesaggi sì che davvero tu li vedi gli uni e gli altri e di questi distingui i colori e i profumi, di quelli distingui il passo, le voci e le sembianze; e così vivi gli avvenimenti che stai narrando, attore e scrittore della tua visione, segnata anche sul foglio più dalla passione del tuo cuore, dai fremiti del tuo petto, dalle lacrime dei tuoi occhi che dalla punta del tuo lapis.

4° - Gaudio e travaglio della redazione:

Naturalmente un siffatto dirotto scrivere simile a un'acqua giù dalla chiusa, a una valanga giù dalla vetta, non può aver luogo se non quando il nume spira; e pur troppo anche gli improvvisatori devono spesso accorgersi che lo scrivere non è un fiume dal perenne e sempre più gonfio corso; lo scrivere è troppo più spesso un torrente colle sue piene, le sue magre, le sue secche. Tu profitta della piena, scrivi quando il nume ti « *detta dentro* », scrivi d'ispirazione, di slancio, di ardore, di fervore, di ebbrezza, d'entusiasmo, di gioia. Il tuo libro è maturo e vuol fissarsi, concretarsi anche fisicamente. È fatalità, è destino! esso deve veder la luce! La materia già formata urge perchè il sole che illumina il mondo illumini anch'essa e con essa confonda la sua luce; sono due luci uguali. E tu scrivi; l'ispirazione risoffia, ridonda come già nel tumulto della prima concezione; ma adesso è già nota, è conscia, è più sicura, è meno torbida. Son tutte gonfie le vele sopra un mare tranquillo nell'alba

Digitized by Google

del maggio sereno. Si indugiano stelle propizie nel cielo, nè spariranno se non al bacio infocato del sole. Or tutto il foco e tutta la luce son dentro il tuo cuore, prorompono dal tuo cuore. In ritmo di gioia batte il sangue al cervello e il respiro ha l'ansia un po' rattenuta di chi è presso al suo premio. La mano corre veloce come il pensiero e l'occhio segue lo scritto colla patetica meraviglia con cui si mira il tramutar di paesaggio da bordo d'un fuggente velivolo. In quel sensibile tramutare, in quel visibile formarsi c'è qualcosa di verginità che si sveli, di vita che si affermi, di giorno che cominci. È l'alba che si denuda in luce e si fa giorno: un giorno che non ha sera. E tu lo produci per gli uomini tutti: giorno composto dei più gioiosi istanti di tutta una vita.

Ma l'alba, figlia della notte, sorge talora vestita di sangue, e sovente s'infosca di tempesta; similmente il tuo scrivere ha le sue nubi e i suoi tormenti. La gioia del poeta non è quella del sibarita: è quella del lottatore.

α) Energia lirica.

A parte la disciplina di dieta e di lavoro, a parte lo sforzo muscolare, già nei primi abbozzi non è da tutti saper persistere nell'unica verace, diritta emozione lirica; i cervelli deboli sdrucciolano inconsciamente nel comodo pantano dello sparpagliamento, lasciano l'erta per le agevoli deviazioni, ricamano fuori ordito o rovinano la trama. E ciò càpita o appare più spesso nello scrivere che nell'ideare, appunto perchè nell'ideare è anche facile l'illudersi di abbracciare nuda e intera la visione, oppure viceversa ci si riserva di compirla del tutto all'atto di redigerla scritta. Or invece, scrivendo, quel compirla può facilmente divenire un falsarla. Il vortice dell'ideazione e l'attrito della grafia sono due forze fra loro contrarie,

Digitized by Google

ma possono cooperare ai danni dell'Arte. L'indugio grafico, mentre tace il raziocinio, lascia tempo alla sovrabbondante produzione fantastica. Non è da tutti dar regola a una fecondità che per se stessa è sregolata, dirigere un'attività che per se stessa è incosciente ed istintiva, distinguere l'estro dal capriccio, condurre al capolavoro la foga delle immagini, la quale, tumultuaria e torbida per natura sua, trascorre agevolmente al difforme ed al mostruoso. Non tutti i nocchieri san profittare del vario incrociarsi e del vario ridondare dei diversi venti, ed è più facile andare in deriva e a fortuna che a rotta fissa; ci vuole energia, tensione, concentrazione, fatica insomma. Come il bravo tiratore, come l'arciere sa serbar la mira, come il corridore sa tener la pista, così lo scrittore deve perseverantemente tener la traccia dell'idea dominante, e su quella traccia, nella tensione dello spirito, proiettare le convergenze di linee, di fatti, di apparenti digressioni, di nascosti accorgimenti.

β) Fatica di spostamento.

Alle volte e per alcuni c'è già un contenuto affanno, uno sforzo di spostamento nel passare dal felice estasiante sogno alla rude opera di matita o di penna, inchiostro e carta. Il mondo interiore sembra geloso del mondo esteriore; sembra che esso voglia tutta per sè e solo per sè la creazione fantastica; e c'è una riluttanza all'agire materiale, c'è un'improvvisa pigrizia condita di appagato orgoglio e insieme di rinunzia. Talvolta, anche quando finalmente lo scrittore si siede a tavolino, impugna il lapis, consulta gli appunti, traccia il titolo del capitolo che vorrebbe stendere, l'indecisione rimane, il fantasma si offusca come dietro una frapposta nuvola. Che fare allora?... Il solito rimedio: far tutt'altro! aspettare il domani, o due giorni, tre giorni più in là,

Digitized by Google

Non tutti possono però aspettare indefinitivamente; e allora, se quella repugnanza non è difetto d'estro ma abitudine d'indolente sognatore, bisogna correre ai rimedi. I migliori rimedi sono i preventivi, e stanno nella disciplina remota e prossima di cui ti ho già discorso. Per vincere quell'indolenza quasi sempre bastano gli energici e regolari esercizi fisici quotidiani, basta talora un buon bagno, una doccia, una piccola tazza di caffè.

E uscir di scioperatezza! Non avete osservato anche voi che l'assenza di occupazioni obbligatorie non giova sempre all'estrinsecazione delle nostre libere attività?... non v'è mai capitato di non poter scrivere una riga durante un lungo tempo di ferie e di diluviar d'inchiostro proprio col riprendere delle ordinarie ottuse occupazioni professionali o coll'improvviso sopraggiungervi di impicci e beghe che nulla hanno che fare con l'Arte? La spirituale vostra libertà si rivendica.

A te poi l'ho già detto: crèati delle abitudini! A tale autore di cartello basta entrare nello scrittoio e porsi al tavolo per ritrovarsi automaticamente fra i suoi sogni tutti vivi e smaniosi di essere tradotti in linguaggio scritto. A qualchedun altro per assicurarsi domattina un produttivo lavoro basta preparare questa sera fogli, matite e appunti; alla peggio egli, se, una volta seduto per scrivere, si troverà nelle secche di una non desiderata sterilità spirituale, ritornerà a riordinare le sue note, ritornerà a leggere ciò che ha già scritto nei giorni precedenti, ed ecco forse, vinto a poco a poco il primo attrito, egli si ritroverà introdotto e assorto nella piena corrente della geniale e fluida produzione. Altri ricorrono alla lettura dell'autore prediletto, altri cominciano a scrivere in un modo qualsiasi, bene o male, in carreggiata o fuor di carreggiata, agevolmente o forzatamente, con parole loro o d'altrui, e si cacciano innanzi. A poco a poco il cervello

Digitized by Google

si spigrisce, la matita corre agevole, un lampo di fantasia ti riconduce al tuo vero fantasma, rientri nel dominio del tuo sogno, e in esso ti libri, in esso spazi beato. C'è poi chi desta la fantasia colla persuasione del raziocinio e richiama a vita il riluttante fantasma pensando alla gloria, al puntiglio, agli amici che già sorridono, ai rivali che già trionfano, alla sua bella che attende. Come un salto in acqua il successo è invece per altri in un atto di volontà; vogliono produrre e producono, vogliono scrivere e scrivono: ipnotizzatori di se stessi. Nel lavoro professionale siffatta abitudine è un tesoro; acquistalo anche tu, se non altro per esercizio, per i casi estremi. Davanti ai fogli che bianchi attendono i segni grafici della creazione, vinci la renitenza, sposta la soma del tuo essere, fatti forza, curva la schiena, caccia ogni altro pensiero, concèntrati, affina l'intendimento. È un prender la corsa, l'aire, l'abbrivo, è la tensione di chi sta per scattare un salto, è l'irrigidimento che precede lo slancio, è lo sforzo d'Ercole che s'arrovescia Lico sulle spalle e tutti i muscoli si stirano e sotto l'impero della volontà, nel cimento della prova, tutto il corpo pare più degno dell'anima. Su, fa' forza a te stesso, e scrivi!... Chissà? forse come per autosuggestione, come per comando o per persuasione, lo spirito tornerà a dominare la materia, il fervore vincerà la languidezza.

Ma che dire quando subentra il tedio, lo sconforto, la sfiducia?... quando l'opera propria ci si abbruttisce a un tratto e noi dubitiamo non solo di essa ma di noi medesimi e vorremmo distruggere le pagine già scritte e vorremmo ringolfarci nel mondo se anche il mondo visto traverso lo scoramento non ci sembrasse anch'esso ostile e greve? Che dire?... Te l'ho già detto e ridetto: sospendi il lavoro, rappàciati col mondo e con te stesso, vivi la tua vita di famiglia, di città, di campagna, cerca gli

Digitized by Google

amici e la fatica muscolare; domani l'alba porterà il buon vento e con meraviglia ti ritroverai poeta.

b) **La correzione:**

Allora sarà il caso di ripeterti: « butta giù! a correggere avrai tempo dopo! » e non solo a correggere ma a ricorreggere; simile anche tu, secondo la similitudine medievale (vedi mo' dove ti portano le similitudini!) all'orsa o, più marsupialmente, alla femmina del canguro le quali partoriscono deformi i loro nati e poi lambendoli e rilambendoli li fan belli e prestanti.

1° - Redazione e correzione.

L'elaborazione del libro non finisce colla prima stesura; ciò che succede per l'ideazione succede anche per la redazione, sicchè, mutando, sviluppando, compilando, togliendo, riordinando, rifacendo, anche qui si progredisce da creazione a creazione, dal quasi bello al bello, dal mirabile all'immutabilmente perfetto, in quella vicenda di creare e di criticare la quale ti accompagnò nell'ideazione, ti riprese nel corso della redazione, e proseguirà fino a che il tipografo non ti abbia spedita la prima copia del bene auspicato romanzo. E Dio non voglia che, aprendo quella copia, ti cada lo sguardo su tale svarione tipografico da iniettare un po' di rimorso nella gran gioia della combattuta vittoria. Dunque: intanto che puoi, correggi!

Adattando al caso nostro il gergo tipografico, si potrebbe limitare il nome di « correzione » al solo primo materiale raffronto fra ciò che si voleva scrivere e ciò che effettivamente si è scritto, e chiamare invece « revisione » il successivo lavoro di riesamina dell'ideazione

Digitized by Google

stessa; e allora c'è chi prima « corregge » e poi « rivede », e c'è chi « corregge » e « rivede » insieme.

2° - Varie revisioni.

Ai più strateghi giova dare uno speciale intento e indirizzo a ciascuna revisione; e così sulla stesura di getto si ha, per esempio, schedario alla mano, una prima revisione di complemento; dopo questa un'altra revisione di riordinamento, e poi una terza di potatura, una quarta di finimento. Ovvero anzi tutto tu insisti sul disegno, e poi successivamente sui singoli personaggi a uno a uno, sui luoghi, sui tempi, sul vocabolario (vocaboli, ripetizioni, assonanze ecc. ecc.), indi sui costrutti (periodo, movenze, cominciamenti, conclusioni ecc.). Èmile Amet (pp. 183-197) vorrebbe che l'oratore facesse passare l'intera sua prosa al vaglio di ben cinque *cribles* ch'egli compila e raccomanda: una specie di lungo e particolareggiato esame di coscienza, una serie di veri interrogatorii giudiziari: sulla preparazione generale e particolare, sull'esecuzione, sulla lingua, sulla correzione stessa. Faccenda forse da squisiti ipocondriaci, ai quali, caso mai, può benissimo servire l'indice di questo mio libro.

Ferdinando Martini corregge invece ogni pagina appena finito di scriverla e innanzi di passare a redigere la pagina successiva; e c'è chi corregge poco o punto e senza metodo, e c'è chi fa correggere da altri o corregge solo sulle bozze o lascia anche questa fatica alle buone grazie del proto. Pratiche che non approvo: il mio autore corregge e ricorregge senza melanconiche pedanterie, ma cauto ed instancabile; fa' così anche tu e ne sarai contento. Tu credevi di significare fuori « *a quel modo che detta dentro* »; ma il dettame vero del nume av-

Digitized by Google

viene fra baleni e fulmini che accecano, ovvero alle volte è un responso seppellito ben profondo; liberati da ogni barbaglio e scava, scava! Sì, l'espressione prima mentale fu immediata, ma, oltre quell'espressione, in un cielo che la conclude c'è l'espressione vera di cui quella non è che l'ingannevole riflesso; sali a quel cielo! L'espressione prima faccia da impressione all'espressione seconda e così via fino all'espressione ultima e sola vera. Forse ti pareva di pensare bene e non pensavi bene del tutto; forse tu sei poeta più di quello che ti supponi e la tua poesia, anche dopo tanto di elaborazione mentale, anche lì redatta e scritta, chiude una bellezza non ancora svelata; cercala e svelala quella bellezza; è tua! è la tua! non tradire te stesso e la tua visione! Il bambino può contentarsi della lucida conchiglia; tu tenti la conchiglia e l'apri e ne estrai la perla. Tenta il tuo scritto; sii rigoroso inquisitore e severo giudice! In fin dei conti: analisi più analisi! (cfr. Capitolo XXIV / 5^{0} *x*).

Come per redigere profittasti dei momenti di calda fantasia, così profitta dei momenti di snebbiato perspicace raziocinio per correggere. Il raziocinio ti ricondurrà alla fantasia, e la tua guardinga incontentabilità avrà il suo premio di armonia. In una pagina, nel furore del buttar giù in carta, tu medesimo lasciasti consciamente una lacuna, un'incrinatura, una sovrabbondanza; in un'altra pagina fu invece quel fervore stesso, il vortice stesso della risorgente creazione che, te inconscio, produsse l'abbaglio; ovvero fu la stanchezza, ovvero fu un'assonanza fisica, ovvero fu la memoria che sorvinse la fantasia; ebbene, rimedia! Cotesta tua pagina di ispirata scrittura il tuo intelletto la vuol considerare e ammirare non staccata ma in complesso con le altre che la precedono e che la seguono; esso vuole

Digitized by Google

che le parti siano intonate al tutto ed il tutto alle parti in un equilibrio perfetto; ebbene, intona! Sei scrittore di romanzi?... la tua diligenza si spinge fino a confrontare capitolo con capitolo in ciò che essi hanno di meno fantastico: nella loro lunghezza, per esempio, nel loro modo di cominciare e di finire, negli a capo, nelle interlinee. Sei scrittore di teatro?... rileggendo il tuo dramma, abbracci meglio l'intera azione e la rassegni scena per scena, la segui passo per passo sul palcoscenico, e trovi per esempio, che dove nella prima stesura ti tornò utile un soliloquio, un « a parte », adesso rimedi meglio col dialogo corrente. Sei scrittore di giornali? di scienze? di politica?... il vario modo di dire una cosa è dir cose diverse; bada dunque al « come dici » e baderai alle « cose che dici ». Ma di qualsiasi argomento tu abbia scritto, Arte o scienza, politica o religione, rifacendoti con mente diversa sul lavoro, vi scoprirai cose nuove e nuove possibilità di bellezza. Come appunto chi torni dopo anni in una campagna, scopre ciò che prima non aveva scoperto. Oh, poter abbandonare per settimane, per mesi, per anni il proprio manoscritto, dimenticarlo per poterlo riscoprire, anzi poterlo leggere come cosa non mai letta, come cosa d'altri, come cosa del tuo miglior rivale! e rivederlo come si vede un quadro non prima conosciuto, ammirarlo come si ammira la cattedrale della città straniera cui giungiamo per la prima volta, e rifrugarlo in tutte le sue pieghe, travagliarlo parte per parte come il contadino scevera il grano nel crivello, martellarlo come il magnano batte il rame, gradinarlo e polirlo come lo statuario fa col marmo, tentarlo con tutti i paragoni di tutte le arti! e qui dai misteriosi recessi della nostra anima, cioè della nostra lingua, balzerà l'immagine arditamente foggiata in parola eterna; là l'immagine, come Lazzaro dalla sepoltura, balzerà invece

Digitized by Google

dalle macerie di un periodo resuscitando se stessa e il suo vero costrutto; più oltre, come chi si spoglia di mascheramenti o catene, l'immagine brillerà della sua bella nudità fuori d'ogni ingombro di posticci e di fronzoli, e immagine con immagine si daranno fra loro la mano conchiudendo la loro perfetta concomitanza di grazia, il perfetto loro accordo di ritmo, la perfetta loro coerenza insomma nella indissolubile perfezione del circolo il quale in ogni suo punto e s'apre e chiude e comincia e finisce e combacia e progredisce.

La correzione non deve essere solo rigida e minuta, deve essere anche coraggiosa. Lotta dunque contro i tuoi pregiudizi, lotta contro le tue illegittime preferenze, lotta contro i falsi lustri, lotta soprattutto contro la tua pigrizia, la quale si rivela specialmente nelle troppo agevoli analogie, nei vuoti astratti, nelle ripetizioni, nelle assonanze. Come sempre, per ben giudicare un periodo, una pagina, un capitolo nel suo ritmo, nella sua cadenza, nelle sue interne volute, giova leggere ad alta voce, e caso mai rifondere, rifare fino al completo interno consenso fra ritmo fantastico ritmo logico e ritmo sonoro.

3° - Il « fren dell'Arte ».

Naturalmente però: *modus in rebus!* il raziocinio non tarpi le ali alla fantasia; meglio un po' di sbrigliamento in questa che sofisticherie in quello! E noi Italiani, venuti su con una coltura tutta di « autori », con una tradizione letteraria un pochettino ahimè di professori piuttosto che di poeti, noi dobbiamo difenderle le sacre ed ardite libertà della fantasia creatrice. Meglio peccare di ardimento che di convenzioni o di paure scolastiche! sia coraggioso e libero e liberale e spregiudicato anche il nostro raziocinio! ammetta tutto ciò che deve essere

Digitized by Google

ammesso, cioè il pensiero e solo il pensiero e tutto il pensiero. La lima rode il ferro fino a rovinarlo; la fermi al punto giusto il «fren dell'Arte», il quale è poi ancora la fantasia. È sempre più poeta il Cellini che non il Bembo, il Baretti che non l'abate Cesari, il Manzoni che non il Carducci. Eppure il Manzoni corresse e ricorresse! ma come netto da ogni fuliggine aulica! con quale senso d'artista! Capo dei romantici, egli non ha nessun pregiudizio romantico; uomo coltissimo, egli non lavora di coltura! conosce la grammatica e sgrammatica dove gli pare, sa il latino e lo mette in bocca a don Abbondio o a Fra Fazio: *munda mundis!* che qui vuol dire: la poesia ai poeti! Quanto nocque al Flaubert stesso quel suo ideale di uno « stile » preciso, senza scosse, liscio, senza mai una ripetizione verbale, senza mai un'assonanza, parole diverse e così dette « proprie » dopo parole diverse e « proprie »?... La precisione in Arte non ha nulla che fare colla precisione delle scienze, e i valori ritmici sonori sono un elemento della tecnica artistica ma non sono tutta l'Arte e nemmeno tutta la tecnica. Fortuna che il Flaubert era tale poeta che in lui la lucidata forbitezza offende cento volte meno che non la grossolana incuria in altri; ma un poco offende, e la si scorge, e dove il *labor limae* si scorge, è difetto. « *L'Arte che tutto fa nulla si scopre* », cantava il poeta, e piace di più una certa disinvolta scioltezza o signorile sprezzatura o superiore trascuranza che non la rigida correttezza la quale sa di cosa voluta e può portare all'affettazione, alla lambiccatura, all'accademia. Dicevo altrove che anche l'opera di lunga lena, sia essa *L'Orlando Furioso* o siano *I Promessi Sposi*, vuole essere facile, d'un getto, luminosa, spigliata, varia; vuole insomma apparire improvvisata. In ultima analisi questo « fren dell'Arte » invece di far più agevole la correzione, la rende più scabrosa. Tu cammini fra due

Digitized by Google

precipizi, fra due pericoli, come già avvertiva Orazio: *brevis esse laboro obscurus fio... In vitium ducit culpae fuga si caret arte.*

4° - Ricopiature.

Del quale Orazio se proprio non vuoi prendere alla lettera il famoso *nonum prematur in annum*, o se non vuoi fare come il Bembo il quale, a detta del Crescimbeni, avanti di pubblicare i suoi componimenti soleva farli passare per ben quaranta cassettini d'uno scrigno sempre correggendoli, tu farai passare il tuo romanzo o il tuo dramma almeno per tre o quattro successive e diverse trascrizioni: ad ogni più completa revisione la sua più nitida copia. C'è chi detta (cfr. Cap. XXIII *d* 8°), c'è chi fa correggere da altri e, in maggior numero, c'è chi fa copiare da altri. Tu, almeno per le primissime redazioni, copialo e ricopialo tu il tuo cartabello; vedrai che ad ogni pagina ci sarà ancora una modificazione, un'amputazione, una sostituzione, un pentimento, un dubbio, una nuova bellezza discoperta, un nuovo colpo di sigillo tuo. Foss'anche per un sol raggio di nuova luce mette conto rivergare parola per parola, virgola per virgola, il proprio manoscritto. C'è anche qui bastante premio di sodisfazione: la sodisfazione della madre che ravvia la figliuola, dell'artefice che riproduce la sua statua. Oh, lo so: c'è anche più di fatica! Oltre lo sforzo muscolare, c'è qualcosa di più tormentoso: un ripiegamento sopra noi stessi, un infrenamento della fantasia, una resistenza alle allettative di occupazioni più geniali. Fatti forza; chiudi gli spiragli alle luci seduttrici; torna artiere cogli artieri, manuale coi manuali, scrivano fra gli scrivani. Nella *Vita di Cola* il D'Annunzio ha delle pagine per te, o scrivano di te stesso; nella vita di ciascun uomo, anche poeta,

Digitized by Google

anche filosofo, c'è l'increscevole impero della fatica materiale, del bisogno che urge, della scadenza di una cambiale che domani dovrà esser pagata o d'un manoscritto che domani dovrà, costi ciò che costi, esser finito. E in quel costo c'è la sorte dell'opera compiuta.

Tuttavia l'ultimissima copia conviene farla dattilografare. Chi fa copiare a penna da altri la propria prosa, sa quanto diverso effetto essa faccia letta in calligrafia altrui anzi che in calligrafia nostra. Ma l'effetto qualche volta lì è di maggiore opacità, di delusione. Invece, dopo parecchie copie autografe, non può che farci piacere e anzi giovarci una perfetta copia dattilografica. Allora l'opera nostra ci appare sotto una maggior luce di maturanza, separata da noi e tuttavia viva per noi, con un che di più compatto e di più omogeneo sia nella mole sia nella nitidezza dei tipi sia nella reciproca esteriore relazione tra parte e parte: ci dà meglio e più da vicino l'immagine di ciò che sarà il libro stampato; e tu sai che il disegno esterno non è elemento proprio del tutto esterno. Oltre a ciò da una parte la revisione ultimissima su quei fogli scritti a macchina corre via più liscia, dall'altra parte il minor attrito della lettura insieme colla novità e colla regolare compattezza lasciano più gradito agio all'acume della mente: distingui meglio, vedi meglio, odi meglio.

5° - Aiuti esterni:

Qui più che nell'elaborazione ti possono giovare aiuti esterni.

α) Libri di consultazione.

Innanzi tutto i libri di consultazione; ma anche in questi c'è un pericolo. Bisogna tenere ben fermo che non

Digitized by Google

la nostra visione ad essi, ma essi ad essa devono caso mai servire. Un buon vocabolario, una buona enciclopedia te li ho già consigliati; anche una grammatica, anche dei dizionari sinonimici e analogici, anche dei dizionari speciali, siano pure di nautica o di agricoltura, possono ben figurare nella tua biblioteca; ti ho pure discorso di spogli e repertori o meglio schedari da te compilati; ma le nove Muse ti salvino dall'attingervi alla sciamannata per il facile grossolano gusto di trovar parole e infilarle, scovar termini tecnici, spigolar sentenze, citazioni, motti con cui panneggiarti stolto fra gli stolti.

β) Consiglieri, ecc.

Consiglieri? ognuno qui ricorda le risciacquature in Arno per le quali il Manzoni fu, o almeno parve, aiutato da tante brave persone. E non nego che in fatto di lessico, di costrutti e alle volte perfino di coerenza ci sia da imparare da per tutto e da tutti, dal popolano forse più che dal dotto. Ma (cfr. Cap. XI *g*) guai a te se scrivi o correggi per piacere o a questo o a quello! meno che meno poi per i gazzettieri e per i cenacoli! il meno di tutti i meno per chi nelle lettere e nella critica occupi già un nome o una nomea. Già, cotesti barbassori non degnerebbero memmeno d'uno sguardo i tuoi scarabocchi; essi conoscono a puntino la furbizia di non leggere e di figurar di aver letto; ovvero, anche se leggessero, che ne sanno essi del tuo cuore, della tua anima, dell'Arte tua?... Essi hanno i loro concetti e anche i loro preconcetti, e peggio hanno i loro obblighi confessati o non confessati, voluti o non voluti; alcuni hanno essi stessi le loro ambizioni letterarie e invidiosamente servono i giornali e le riviste; il meno male che ti possano fare è di restituirti vergine vergine il tuo pataffio

Digitized by Google

accompagnandolo con le più farisaiche lodi. I meno maligni chiuderebbero con un consiglio: « Bello! spendido! commovente! Lei è sulla via della gloria! ma attenda! attenda! lasci che il suo sole sorga del tutto! lasci che la sua alba si apra in sfolgorante giornata! attenda! » Consiglio che t'ho dato e ridato anch'io.

Digitized by Google

CAPITOLO VENTESIMOSETTIMO

Conclusione.

a) Pronto per la stampa!: 1° Tipografo ed editore. – 2° Riviste e concorsi. – 3° La tua fortuna! — b) Bozze di stampa: 1° Manuali tecnici. – 2° Correzione bozze. – 3° Stereotipia. — c) Il libro e l'uomo: 1° La strada percorsa. – 2° Il premio di oggi. – 3° La buona semente.

a) Pronto per la stampa!

Aiuti esterni ti saranno naturalmente necessari quando, esaurita la serie delle redazioni e delle revisioni, dovrai pensare a far stampare il tuo libro.

1° - Tipografo ed editore.

Nel capitolo decimoprimo ti discorrevo del disegno esterno, della tecnica tipografica, della « veste editoriale » in cui la tua opera si presenta al pubblico. Da quel capitolo si rileva che la parola « veste » non è precisamente quella che ci vorrebbe; la carta, i tipi, il formato, la copertina e le cento altre materiali estrinsecazioni pratiche sono sì semplici stimoli rispetto alla visione fantastica, ma rispetto al libro sono ciò che i capelli bruni

Digitized by Google

o biondi e quel viso, quell'occhio, quella corporatura sono rispetto alla persona che spiritualmente tu ami. La cura di tipografia e di legatoria, la riproduzione ufficiale della tua Finzione non devi dunque lasciarla al solo editore; anche il tuo « in sedicesimo » deve in tutto e per tutto essere manifestazione tua, cosa tua!

L'editore?... oh, se se ne potesse fare a meno!... ma farne a meno forse non potrai; sì che rientrerà netto netto pure lui fra i mezzi tecnici del tuo lavoro divenuto carta da vendere. Similmente per il drammaturgo è indispensabile l'impresario, è indispensabile il capocomico affinchè il suo fantasma spirituale diventi visibile ed udibile spettacolo scenico. Ma questo meccanico e fisico materiarsi, questo divenir oggetto di trattazioni anzi contrattazioni finanziarie può e deve giovare alla tua visione in quanto questa vuole essere non più tua soltanto ma di tutti, in quanto oltre un fatto estetico essa ambisce divenire un fatto sociale, vita attiva fra vite attive e così centuplicare l'efficacia morale di ciò che era unicamente un tuo sogno di bellezza e in quell'efficacia sopravvivere alla tua stessa operosità mortale. Non è vero che il sogno valga più dell'azione; è azione esso stesso il sogno; e se questo è bello in quanto è umano, l'umanità tua è soprattutto nel legame, nella comunione, nel paragone, nel conflitto fra te e gli altri uomini.

La collaborazione poi di un editore cólto, geniale, coraggioso non solo supplirà felicemente alle eventuali anzi probabili deficenze della tua pratica tipografica e commerciale, ma potrebbe anche aprire nuovi spiragli al tuo spirito, additare nuovi orizzonti al tuo ardire, provocare quella produzione alla quale forse nemmeno ora tu pensi, dare materialmente a te sognatore la possibilità di sognare e sognare. Quanto devono i Treves al De

Digitized by Google

Amicis o il De Amicis ai Treves? quanto lo Zanichelli al Carducci o il Carducci allo Zanichelli?... e ci sarebbero queste mie più che cinquecento pagine di stampa se la mia iniziale idea non fosse stata anche l'idea dell'Hoepli?

Eccoti dunque alla ricerca di un editore; ed ahimè! qui un povero libro d'*Arte dello scrivere* non ti può in nulla giovare. Ti gioveranno meglio le prove di una vita di coscenzioso lavoro, ovvero la tua fama, le tue conoscenze, le tue aderenze, la tua posizione sociale, i tuoi quattrini, la tua intraprendenza, le tue insistenze.

2° - Riviste e concorsi.

Oggi si usa pubblicare, sia pure « a puntate », come dicono, novelle e romanzi e drammi su riviste. Se non trovi un editore che concreti in volume il tuo faticato sogno, vedi anche tu se puoi il tuo romanzo sbocconcellarlo a tanti pezzi il mese, se puoi la tua novella metterla in vetrina fra un articolo di finanza e una reclame di specifici farmaceutici. Le madri fanno e accettano di tutto per mandare innanzi i loro figliuoli, tu fai e accetti di tutto per far stampar la tua prosa. Ma c'è qualcosa di melanconico in cotesto modo di dare alle stampe la propria creatura spirituale, in cotesto smembrare la più cara nostra unità, in cotesto asservire la più orgogliosa e forse più nobile manifestazione di noi stessi. Anche gli autori di fama per i quali il distribuire un romanzo in venti fascicoli della *Nuova Antologia* o della *Rivista d'Italia* non è che un finanziariamente proficuo mezzo di rileggere e ricorreggere a stampa il proprio lavoro prima di definitivamente rifissarlo in libro, fanno pensare a un che d'affrettato nell'elaborazione, di avventato nella redazione, di irrispettoso verso l'Arte e verso noi credulo pubblico.

Digitized by Google

E allora?... mecenati, premi, concorsi?... Motivi anche questi di melanconiche considerazioni; ohimè l'Arte mendicante! l'Arte protetta! l'Arte laureata!... La preferisco ribelle e pura sulle bilance del bottegaio davanti all'indifferenza del cittadino avventore; il quale è giusto che non possa fare a meno di comprare pane e salsiccia e non senta nemmanco il desiderio di comprare il mio romanzo o di venire ad ascoltare la mia commedia. Sono io il primo a non occuparmi della vendita dell'opera mia; non mi importa affatto della diffusione. Che se invece mi importasse e non trovassi un editore, il mio libro, se fossi ricco, lo farei stampare io medesimo, a mio senno e capriccio, e così fatto lo diffonderei io, lo regalerei io a copia a copia, perchè il non venale sogno del mio cuore potesse toccare altri cuori e il moto della mia anima potesse scuotere altre anime. E se non avessi quattrini da scialare?... Allora lavorerei tanto da diventar ricco quanto il mio libro richiede, e lo commercerei io, sia pure cedendolo in deposito a qualche casa editrice. Tu forse invece preferisci un mecenate?... Oibò! balordo lui ed avvilito te! Non ne discorriamo!

Fra tutte le forme di mecenatismo accetterei forse i concorsi, ma...: con tutti i « ma » possibili. Comincio intanto a osservare che fra le cause di deviamento di giudizio c'è pure la novità. La cosa nuova ha un suo speciale fascino non solo perchè è appena nata, ma anche perchè può rispondere a date effimere tendenze, a dati effimeri influssi del momento. Le statue e i quadri vanno ammirati a una certa distanza di spazio, le opere letterarie vanno giudicate a una certa distanza di tempo; dunque: concorsi sì, ma per lavori che siano già di dominio pubblico almeno da cinque anni! E, naturalmente, lavori segnati e bollati dal nome di chi li ha scritti. Si tratta di un nome già celebre?... il libro mi si colora di ardite pro-

Digitized by Google

spettive: leggendolo voglio superare le altezze che ho già superato. Si tratta di un nome finora ignoto?... il libro si profonda nelle mille possibilità delle cose che si rivelano per la prima volta: a libro finito vorrei dare il battesimo della gloria a chi è ancora sperduto nell'ombra.

3° - La tua fortuna!

Tu sei questo sperduto?... coraggio! lavora, patisci, insisti, e vinci! vedi come hanno fatto gli ottimi: han voluto valere prima come uomini che come scrittori. Vedi di contro come han fatto i pessimi: hanno brigato di raccomandazioni e di servilismo, si sono buttati innanzi gridando e urlando, hanno fondato cenacoli, si sono collegati alla difesa e all'offesa, hanno attinto alle borse dei Giuda e delle Maddalene, hanno truffato in politica e in religione per spendere in Arte, hanno fatto parlar le gazzette, hanno distribuito circolari e fotografie, hanno indetto concorsi e referendum per se medesimi, si sono posti nudi in piazza perchè quelli della piazza si accorgessero di loro e dell'opera loro. Vuoi tu seguire gli ottimi o i pessimi?... so la tua risposta; e allora fatica anche tu, patisci anche tu, insisti anche tu! E quando ti consiglio: fatica! non alludo al solo lavoro dell'ideare e dello scrivere; alludo a una professione, a un mestiere, a un onesto commercio che ti conferisca il diritto e la fierezza di non vivere alle spalle della tua Musa. Là è la vittoria.

b) Bozze di stampa:

Un libro che riguarda solo lo scrivere non tratta delle cure e arrabbiature che s'incontrano nel porre in

Digitized by Google

iscena un dramma. Nemmeno tratta ex professo del modo e delle diligenze da curarsi nella stampa.

1° - Manuali tecnici.

Esistono, per siffatto scopo della stampa, manuali appositi, ai quali volentieri ti rinvio, raccomandandoti fra gli altri quelli che nell'Indice bibliografico segno sotto i nomi del Landi, del Dal Mazzo, dell'Arneudo, del Gianolio, del Luquin, ecc.

2° - Correzione bozze.

Non posso però esimermi dal riprendere il vecchio ritornello delle correzioni e ricordarti che le bozze di stampa meritano le più scupolose e rispettose cautele. Non sono esse forse, le bozze, il coronamento di tutta la tua illuminata fatica? e, se questa fu davvero illuminata, non dovrebbero esse riuscire sicure e linde senza troppi rifacimenti o trasposizioni o rimaneggiamenti?... Eppure la prima volta che le bozze ti appariranno sul tavolo incolonnate e pochine in confronto delle cartelle manoscritte, la prima volta che tu, colla sospensione colla quale si corre all'abbraccio della persona desiderata, le leggerai, esse ti sapranno di così nuovo e di così forestiero che ti parrà d'essere un altro a gustare e valutare roba d'altri. Si ripete qui in più evidenti proporzioni quello che già notavo per la copia dattilografata: l'armoniosa compattezza della stampa, la nitidità dei caratteri, l'agevolezza della lettura ti faranno certo avvertire nuove bellezze e nuovi nèi, ed anche forse ti suggeriranno nuovi accorgimenti. Il freno dell'Arte ti aiuti pure qui, e la fortuna dia anche a te motivo di ammirazione e gratitudine verso coloro che per te lavorano in tipografia: la tua creazione continua anche con essi.

Digitized by Google

Leggi e rileggi le bozze, raffrontale cogli ultimissimi tuoi appunti, pronto però a sacrificare questi in ciò che vanno sacrificati, resistendo un'ultima volta alla tentazione del rimpinzare il disegno già perfetto. Alle « bozze in colonna » seguano le « seconde colonne », poi vengano le prime, le seconde, le terze « bozze impaginate », sulle quali aguzzerai bene i tuoi occhi d'Argo, moltiplicando le prove della tua nobile generosa pazienza; non sia vero anche per te che l'ultima tappa è un po' sempre turbata dalla gioiosa fretta del prossimo arrivo! « *tra Beatrice e te è questo muro!* ».

3° - **Stereotipia.**

Anzi vuoi un altro consiglio?... proibisci all'editore di ricorrere alla stereotipia, la quale ti impedirebbe l'agevolezza di ulteriori correzioni in possibili successive ristampe. Chi disse che i libri sono come i figliuoli?... non basta metterli al mondo, bisogna poi curarli; alle volte non basta nemmeno accasarli!

c) **Il libro e l'uomo:**

Con quale cuore sulla prima copia che il tipografo ti manderà a casa tu porrai la prima dedica, la dedica alla persona da te più amata?... Questa persona sarà dunque la tua donna, la tua fanciulla, l'amico tuo più vicino?... ovvero il più lontano nello spazio e il più prossimo nell'anima? o sarà il vecchio filosofo il quale ti fu guida all'investigazione? o il vecchio poeta il quale ti drizzò l'ardimento ad ogni più superbo volo?... Il libro, ecco, ti si commesce colla famiglia, colle amicizie, colla vita di cittadino e di studioso; esso ritorna là donde tu provieni: alla società.

Digitized by Google

1° - La strada percorsa.

E la gioia con cui guarderai il libro che è per lasciare il tuo scrittoio, il libro che, come figliola a nozze, sta per varcare la soglia di casa tua e passare i monti e i mari e divenire nuovo anello di affetto fra te e i tuoi cari di ieri, fra te e i tuoi cari di oggi e di domani, avrà qualcosa di altero e insieme di pensoso e di tenero: la tenerezza delle partenze e degli addii. Il libro finito, stampato, pubblicato sembra quasi che ci appartenga meno di quando era parte del nostro lavoro, di quand'era formazione delle nostre formazioni. Ora ci appartiene in un'altra maniera: esso, prima di divenire un po' di luce nel nostro futuro, è un brano del nostro passato, è la nostra giovinezza che va da sola, senza di noi, per il mondo.

Ma noi quel passato, quella giovinezza, noi il nostro libro lo riviviamo nelle sue ansie e nelle sue gioie, e siamo contenti di aver onestamente lavorato. Seguimmo il nostro istinto, secondammo il nostro cuore, ascoltammo la nostra anima; perciò siamo contenti. Ci limitammo per essere liberi, ci fissammo per poter spaziare, e quello che facemmo fu per necessità; perciò siamo senza rimorsi. Se coll'occhio scrutavamo innanzi a noi il punto d'arrivo, dai due lati erano richiami diversi che pur si cercavano l'un l'altro; noi li ascoltammo, li valutammo, li componemmo; perciò siam giunti. Se chiedevamo una regola nostra, ci trovavamo sempre fra due regole opposte, e l'opera d'Arte fu la scintilla elettrica che sprizza da due contrarie elettricità; se tentavamo di non essere uomini che per l'Arte, l'Arte medesima ci ributtava ad essere uomini, interamente uomini nella società che ci ha prodotti. Libertà e Necessità, Ardimento e Cautela si nutrivano l'un dell'altro, e Spirito e Materia si aiutavano miracolosamente insieme. Lo Spirito, uno e di-

Digitized by Google

stinto esso stesso, diede per noi vita al fantasma assorbendo e sublimando una tecnica che non era del tutto pura e sola attività spirituale; e il fine e il mezzo fu il libro, nel quale dunque c'è lo Spirito e la Materia, nel quale dunque ci siamo noi in tutto ciò che potemmo valere.

2° - Il premio di oggi.

E allora ringrazialo il tuo libro; esso non ti è stato solo un necessario sfogo dell'animo; esso non ti ha dato solo il rapimento della creazione, il gioioso tormento della redazione, la fiera attuale contentezza di vederlo formato, composto, finito; non ti ha soltanto santificata la gioia, rasserenato il dolore; ti ha dato qualcosa di più: ti ha dato te stesso nella libertà dell'ieri e dell'oggi. Chi ha operato si è liberato non dall'opera sua soltanto, ma anche dalle prevenzioni altrui e proprie; è uscito d'ambagi, ha buttato le maschere, ha sorvinto i pregiudizi, s'è posto in luce, nella sua luce; s'è affrancato nella sola sua sodisfazione, s'è fissato qual'è; e ciò che non è lui è servaggio ch'egli rifiuta. Dopo ciò, se la fanciulla o la donna che tu ami ti sorride d'un sorriso più fiero, tu sei proceduto oltre il trionfo, là dove ti desiderano i cuori che battono unisoni col tuo. Ancor per essi nulla è più liberamente, più spregiudicatamente tuo di cotesta creazione: costì ti ritrovano anche nella più tua sostanza spirituale che non ti indovinarono, anche nella più nuda e tuttavia nascosta coscienza, anche nelle passioni che superasti, anche nei fremiti che tu trattieni quotidianamente seco loro convivendo, anche nei palpiti che loro destasti, anche nelle mutue parole che non si pronunziano perchè mutuamente i cuori le hanno già comprese, ovvero perchè esse eromperebbero come gridi di strazio a turbare la sacra solennità della suprema gioia o del supremo dolore.

Digitized by Google

La tua voce?... essa, anche per noi che ti amiamo, non supera le distanze: voce raminga a cercare il cuore di qualcuno che non sempre è presente, che non sempre arriva, che forse non arriverà più; voce che passa e non rimane se non nell'oscillar del ricordo, voce che oggi non ritrova più l'accento di ieri. Ma il tuo libro esprime e serba, arriva e rimane.

Il tuo sguardo?... oh, com'è triste se il dolore lo vela! oh com'è tenero se fuggitivo s'incontra con un altro sguardo che lo cerca! Ma nè esso lascia traccia, nè la fotografia lo ferma qual'è, nè il quadro giunge a dargli tutti gli affetti, significazione più significazione. Ebbene tutto il vario tumulto del tuo cuore, tutte le mille sembianze della tua anima sono nelle tue pagine, sì che tu stesso un giorno da vecchio rileggendole potrai a lembo a lembo ricomporre la tua multipla non defunta giovinezza. L'istante che passa tu l'hai fermato per sempre di là da ogni ricordo, allo sguardo che muta tu hai dato tutti gli spazi di là da tutti gli orizzonti, e alla tua parola tu hai insegnato le vie che conducono fino ai più sconosciuti cuori; sì che i giovani per te e con te fervono dei sacri entusiasmi, le madri per te e con te tremano sulle sorti dei figliuoli, con te e per le vergini confessano il loro primo palpito d'amore, per te e con te ciascuno meravigliando impara a conoscere il mondo e se stesso.

Tu infatti attingesti tanto profondo nell'eterna vena degli umani casi che hai toccato l'alveo ultimo dei nostri affetti, sei arrivato alla sorgente da cui partono tutti i fiumi, hai svelato la sfinge che ciascheduno ha nell'anima; ecco perchè quelli che ti leggono scoprono dunque qualche cosa in se medesimi e odono nella notte una voce che altri non ode, colgono nel cielo un raggio che altri non vede, vivono una vita di cui altri non si accorge, piangono lagrime, godono gioie, traversano

Digitized by Google

turbini che altri non conosce; e per il loro cielo, verso l'invisibile, battono stuoli di visibili ali.

3° - La buona semente.

Ma ogni ala ha il suo peso e la sua ombra: che quell'ombra non generi in te la tristezza del sentirti responsabile d'una male impiegata potenza! non si dica per te: « *galeotto fu il libro e chi lo scrisse* »! Dal sillabario al codice delle leggi il libro è il santo strumento della dottrina e dell'educazione; ma già nelle prime letture di fiabe e di racconti il fanciullo può apprendere ciò che apprendere gli nuoce; e, fatto giovanetto, nei primi romanzi che gli càpitano fra le mani può incontrarsi o colla virtù o col vizio; deh, fa' che si incontri colla virtù! La giovanetta che ansiosa divora pagine e pagine, può sentire mescersi all'estasi del sogno il turbamento del cuore; oh nulla di torbido profani per colpa tua i puri sogni delle nostre figliuole! L'infermo, quando tutto gli sfugge e il cielo non gli sorride più se non in tralice dalle finestre, e l'amore dei suoi cari si è fatto accoramento, ansia, angoscia; il prigioniero, quando tutto gli è tolto, perfin l'esser solo, perfino il lavoro; lo stanco che dal lavoro riposa, l'ozioso che il lavoro rifiuta, domandano il libro; oh da' loro un po' di gioia, un po' di speranza, un po' di energia, ed un pensiero di fede, un moto di ravvedimento, un proposito di bene; anche il dolore trova un conforto nella stravincente potenza del sogno, e un po' d'illusione altrui sparsa sopra le delusioni nostre sembra l'illusione nostra medesima la quale porti il balsamo della dimenticanza a rimarginare sia pur per poco le antiche ferite; forse che la forza altrui non sembra la forza nostra stessa, se noi la riviviamo in commozione d'affetto? Se il mondo è meno infelice, se il mondo è

Digitized by Google

meno cattivo, se il mondo è bello di prorotta azione, è perchè c'è il libro. Se gli uomini si sentono fratelli, se tra essi c'è chi sa misurare la profondità dello spirito e c'è chi scopre e piega a vantaggio dei posteri le leggi della materia, è perchè c'è il libro. E quando una civiltà è passata e la natura, il tempo, gli uomini hanno distrutto città, confini, fondamenta, quella civiltà rivive ed opera ancora dai capitoli della sua storia e dai versi dei suoi poeti.

E allora siano benedette le pagine che hanno aggiunto un po' d'armonia, un po' di sole, un po' di tenerezza e di pietà al mondo; le pagine che hanno consolato una madre o hanno incorato un figlio a difendere la contrada ov'è nato; le pagine le quali, non fosse che in una sola anima, hanno gettato un fermento di generoso entusiasmo, hanno affinato il senso del bene, hanno approfondito il disgusto del male; le pagine che hanno irrobustita una volontà, affrancata una coscienza e ampliata, intensificata, nobilitata la vita interiore in chi le ha scritte e in chi le ha lette! allora i canti della patria preparino la riscossa, e i canti della religione benedicano a chi nasce, a chi vive, a chi muore, e facciano santo il dolore, santa la gioia, santo l'amore; e allora il libro dell'esilio dall'Eden e del ritorno alla patria dopo l'esilio in Egitto sia il libro delle genti, il libro di tutti noi nomadi in questa vita; e Beatrice assurga di cielo in cielo, e la nostra aspirazione insieme con essa; e Calibano colla magica verga apra le pagine che fanno buoni i malvagi e li affratelli in amore; e Faust ritorni a Margherita perchè il pentimento valga l'espiazione e bastino le nostre proprie forze per vincere il male, dacchè più che la scienza, più che l'amore basta l'azione per la salvezza di noi inquieti d'un bene eternamente perduto; scenda invece la grazia all'Innominato, e Renzo e Lucia chiudano rassegnati le umili loro vicende;

Digitized by Google

traversi il padre Cristoforo colla sua ciotola da una baracca all'altra del Lazzaretto e scompartisca con l'ospite il povero cibo; quell'ospite viene dal tormento della vita, quel cibo è il cibo della bontà; e l'Arte che te l'offre è l'Arte sincera e libera, umile e grande, l'Arte eternamente necessaria e che è di tutti i giorni, di tutte le ore; l'Arte che è l'uomo ma tutto l'uomo, l'Arte che è umanità ma sinceramente rivissuta da una serena fantasia, l'Arte che è vita fatta musica, ritmo, bellezza. È vita, e siccome la vita è seria, anch'essa l'Arte è seria; e siccome la vita vuol essere proba, anch'essa l'Arte vuol essere proba; e siccome la vita vuole ascendere, così la inconsia sorte di te, poeta, è di servire con i tuoi canti alla faticosa marcia di questo mondo in pena, su verso la bellezza, verso l'ideale, verso l'armonia suprema. Sii dunque il seminatore di bellezza e di bontà, schiara di una tua luce questa penombra di attesa ch'è la vita mortale, getta ponti di sogno da questa lontananza alle lontananze dello spirito, allarga il mondo, tu che il puoi, aggiungi umanità a umanità, tu che ne divini i segreti!

In tal modo, aderendo alla vita sì ma la vita squarciando fin nelle più riposte sue viscere e poi tutta sublimandola nel volo dello spirito creatore, in una chiarezza di giorno estivo, fuori da ogni pregiudizio di scuola e di cenacolo, fuori da ogni dilettantismo chiassaiolo, rotte le nebbie, dissipate le brume, libera e sovrana sorga la futura lirica a ricantare la grande passione, il grande amore, la grande fede, a ricantare la grande realtà che sconfina e s'esalta nella trascendenza, a ricantare il nudo istinto e l'eterno ideale e la purezza primissima di tutti noi.

Digitized by Google

Digitized by Google

INDICE BIBLIOGRAFICO

(TEORIA E TECNICA)

CROCE Benedetto, *Opere*, Bari.

ALBALAT Antoine, *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris.

AMET Emile, *Comment on apprend à parler en public*, Paris.

ANTONELLI G., *Igiene della mente e dello studio*, Milano.

ARNEUDO Gius. Isidoro, *Dizionario delle Arti Grafiche*, Torino.

BAKER G. P., *Dramatic Technique*, London.

BORGESE G. A., *Tempo di edificare*, Milano.

BOZZELLI, *Della imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni*, Firenze.

BRUNETIÈRE Ferd., *Honoré de Balzac*, Paris.

CHANGINY P., *Organisation du travail intellectuel*, Paris.

CHIARI Pietro, *Della vera poesia teatrale*.

DALMAZZO Gianolio, *Il libro e l'Arte della Stampa*, Enciclopedia Metodica, Torino.

DE CAILHAVA M., *De l'Art de la Comédie*, Paris.

DE JOUVENEL Robert, *Le Journalisme en vingt leçons*, Paris.

DE NORES GIASONE, *Compendio della poesia tragicomica*.

DIODATI Ottaviano, *Biblioteca teatrale italiana*.

DOUAILLER, *Manuel technique et pratique du tragédien et comedien lyrique*, Paris.

DUBOIS, *L'éducation de soi même*, Paris.

FEUCHTERSLEBEN E., *Igiene dell'animo*, Palermo.

FLORA Fr., *Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza.

GALLETTI Alfredo, *Tendenze e caratteri del teatro tragico italiano avanti l'Alfieri*, in « Antologia critica » del Flamini.

GAUTIER Th., *Art dramatique*, Paris.

GIACHETTI, *La medicina dello spirito*, Milano.

Digitized by Google

GIRALDI Cinzio, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, Milano.
GSELL Paul, *Propos d'Anatole France*, Paris.
HART J. A., *Sardou and the Sardou Pays*, Philadelfia.
From Ibsen's Workshop. Works, New York.
LANDI S., *Guida per chi stampa e fa stampare*, Milano.
LUBBOCK Percy, *The craft of fiction*, London.
LUQUIN, *La Scuola tipografica moderna*, trad. di A. Michelotti, Torino.
MAIORANA A., *L'arte di parlare in pubblico*, Milano.
MANZONI, *I Promessi Sposi*. — L'edizione da me citata è quella scolastica Hoepli.
MORELLO Vincenzo (Rastignac), *Gabriele d'Annunzio*, Roma.
MOUTON Eugène, *L'art d'écrire un livre et de l'imprimer*, Paris.
PAYOT Jules, *L'apprentissage de l'art d'écrire*, Paris.
— *L'éducation de la volonté et le Travail intellectuel*, Paris.
PERRUCCI Andrea, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli.
POLTI G., *L'art d'inventer les personnages*, Paris.
PRAGA Marco, *Cronache teatrali*, Milano.
RASI E., *I comici italiani*, Firenze.
RUSKIN John, *Sesamo e Gigli*, trad. di Dora Prunetti, Milano.
SAMSON J. J., *L'art théâtral*, Paris.
SCHERILLO Michele, *Le origini e lo svolgimento della Letteratura Italiana*, vol. I, Milano.
THOVEZ Enrico, *Il viandante e la sua orma*, Napoli.
TILGHER Adriano, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma.
TONELLI L., *Il Teatro Italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano.
VIOLLET-LE-DUC, *Précis de dramatique ou de l'art de composer et exécuter les pièces de théâtre*, Paris.

Digitized by Google

INDICE ANALITICO

(PERSONE E COSE)

abilità professionale, 181.
abiti, 432.
abitudini, 429, 457, 527, 528.
accademismo, 4.
accrescitivi, 133.
acme, 269, 345, 373, 385, 407.
« adattabilità », 147.
age quod agis, 513.
aggettivo, 158, 159; — sovrabbondante, 182.
aggiunte, 78, 167.
agnizione, 266, 324, 376.
Agostino (Sant'), 113, 439.
Albalat, 553.
Albertazzi, 435, 437, 444, 446, 449, 471.
Alberti (L. B.), 199.
Alcina, 408.
Alfieri, 151, 154, 172, 254, 295, 474.
Algarotti, 199.
allegoria, 73.
allenamento, 432.
allitterazione, 135, 326.
alta voce (ad), 480, 516.
alunni, 216.
ambasciate, 321.
Amet (Emile), 530, 553.
anagogia, 291; cfr. Simbolo.
analisi, 99, 100, 101, 123, 260, 285; — analisi estetica, 476; — analisi tecnica, 476.
analogia, analogismo, 160, 166, 182.
« anche chi », 135.
andamento analitico, 124.
Andreieff, 333.
Anfitrione, 379.
Angelini (Cesare), 229.
Angelo, 284.
angoscia, 510, 524.
Anile (Antonino), 203.
animali, 313, 333.
Anna Karenina, 306.
Anno 89, 309.
antefatto, 305, 319, 336.
anticipazione di stesura, 520.
anticipazione: v. Preparamento.
antifilosofia, 325.
antigiene, 428.
Antigone, 262.
antinomie, 93, 546.
antitesi, 1, 43, 182, 268.
Antonelli Luigi, 428, 553.
« a parte », 327.
apologia, 182.

Digitized by Google

apparato scenico, 56, 195, 275, 323; v. Teatro.
appendice (letteratura di), 224.
approfondimento, 365.
appunti, 481, 501.
arcaismi, 43, 149.
Arcari (Paolo), 410.
architettura, 171, 178, 264.
architetto (l'), 19.
ardimento, 533, 546; v. Coraggio.
« ardire », 147.
Aretino (Pietro), 10, 39, 123, 221, 346, 347, 430.
argomento, 253, 257, 276, 329, 489, 490; argomenti eterni, 30, 262.
Ariosto, 58, 61, 68, 258, 478.
Aristofane, 299, 379, 416, 466.
Aristotile, 157.
Arlecchino, 285, 379.
Armida, 408.
« armonia », 147.
armonia imitativa, 136.
Arneudo, 544, 553.
Arte, 1, 12, 14, 67, 242, 261; Arte pura e Arte pratica, 52, 57; Arte e storia, v. Storia; — e scienza, 199; — e professione, 60; — e vita, 36, 52, 551; una sola Arte, 14, 44.
articolazione dei suoni, 176.
articolista, 221, 229.
artificio, 31, 54, 166, 212, 239, 240, 243, 299, 323, 360; artifici oratorii, 182, 184; drammatici: v. Mezzucci.
artista, 16, 27, 29, 33, 42, 58, 60, 74, 75, 76, 277, 438, 453, 454, 464, 465, 495, 515, 526; v. Scrittore.
arsi, 369.
Ascoli (Graziadio), 41.
aspettazione 496.
assimilazione, 31.
associazione di idee, 160, 165, 166, 502.
assonanze, 135.
astrazione, astratti, 13, 204, 258, 270, 334.
attenzione, 273, 454.
atto, 415.
attore, 55, 193, 195, 275, 293, 312, 323 (unico suo valore), 327, 330, 334, 337.
attuale (realtà), 65.
autobiografia, 90, 112, 115, 117, 256, 346, 407.
autocritica, 11, 12, 89, 389, 498.
autore e argomento, 276; — e lettore, 187; — e libro, 112, 335, 339, 341; — e personaggi, 112; — preferito, 37.
avvocato, 62, 239.
Avancini (Avancino), 442, 444, 445, 471.
azione, 119, 291, 292; — fisica, 329, ecc. v. Mimica; — mentale, 293, 334; — immaginaria, 331; — e parola, 324; — e dialogo, 318; v. Unità, Durata, Movimento.

Baker (G. P.), 254, 553.
Baldinucci, 411.
Balzac, 40, 59, 69, 86, 88, 97, 103, 109, 110, 159, 257, 259, 260, 316, 381, 391, 438, 508.
Barbagallo (Corrado), 229.
Barbarani, 28.
barbarismi, 153.
Baretti, 61, 199, 534.
Barrili, 518.
Barzini (Luigi), 229.

Digitized by Google

Beethoven, 72.
Bellezza (Paolo), 168, 494.
bello scrivere, 460.
Beltramelli (Antonio), 445.
Bembo, 114, 534.
Benelli (Sem), 304, 414.
ben pensare, 460.
Berni, 39.
Bertacchi, 152.
Bestiari, 333.
Biagi (Guido), 113, 228, 438, 450.
Bibbia, 550.
biografia, 346.
biografici (metodi), 349.
Boccaccio, 58, 82, 86, 123, 290, 469, 476.
Boiardo, 58, 297.
Bonghi, 127, 128.
Bontempelli (Massimo), 332.
Borgese (G. A.), 55, 69, 92, 100, 108, 111, 160, 174, 225, 229, 297, 319, 353, 393, 403, 436, 437, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 467, 471, 493, 553.
Borsa (Mario), 183, 229.
Bourget, 100, 414, 493.
bozze, 443, 449, 530.
Bozzelli, 418, 553.
bozzetto, 411.
Bracco (Roberto), 413.
Bresciani (padre), 42.
brevità, 109, 246, 321, 360.
« brio », 147.
Brocchi (Virgilio), 87, 110, 111, 136, 435, 437, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 471.
Brunetière, 69, 260, 553.
bruta (realtà), 65, 67.
« brutto » (il), 26.
Buonarroti, 18.
buon senso, 2, 42, 56, 70.
Burchiello, 443.
« buttar giù! », 523.
Buzzi (Paolo), 436, 437, 443, 444, 446, 448, 471.

cacofonia, 326.
caffè, 431.
Calderon, 247, 329.
caleidoscopio, 410.
calore verbale, 324.
camicie, 504.
Campana (Melchiorre), 133, 134.
Canova, 66.
canovaccio, 506.
capitolo, 121, 141, 171, 172.
capocomico, 55.
capoverso, 141, 172, 174.
Capponi (Gino), 150.
capriccio, 167.
caratteri, caratterizzazione, 107, 285, 286, 290, 291, 386, 419.
Carducci, 62, 160, 175, 466, 482, 534.
Carlini (Armando), 203.
Casanova, 439.
caso (il), 68, 257, 262, 275.
catarsi, 378.
catastrofe: v. Acme.
Caterina da Siena, 470.
cause ed effetti, 66, 166.
cautela, 546.
Cavacchioli (Enrico), 290.
Cavalca, 470.
Cavalcanti, 160.
Cavalleria Rusticana, 303, 414.
Cavour, 186.
Cellini, 123, 534.
Cento (Vincenzo), 203.
cerebrale, cerebralismo, 325, 336.
cèrnita degli appunti, 502.

Digitized by Google

certificato, 208.
Cervantes, 91, 168.
César Birotteau, 276.
Cesare, 349, 466.
Cesari (padre), 534.
Cesarotti, 474.
Changiny, 428, 553.
Chateaubriand, 108, 464.
« che chi », 135.
« che... ci », « che... gli », 131.
Chiarelli (Luigi), 290, 304.
« chiarezza », 147.
chiarezza, 361, 362.
Chiari (Pietro), 304, 418, 553.
chiose, 323.
Cian (Vittorio), 203, 449, 471.
Cicerone, 114, 186, 196, 291, 463, 474.
Cicognani (Bruno), 91.
cinematografia, 323, 410.
cinque atti, 417.
cinquecentisti, 123.
circolari, 53, 209.
circolo (disegno a), 91, 405, 407.
citazioni, 243.
classici, 31, 468.
classificazioni letterarie, 51, 353, 354.
climax, 373.
coerenza, 24, 66, 68, 122, 148, 167, 221, 222, 271, 294, 475.
coesione, 143, 145, 147.
Coeur simple, 276.
Colagrosso, 127, 128.
Collmann, 127.
colloquio interno, 458.
Colombina, 285.
colore locale, 104.
colore storico, 104.
colpi di scena, 324.
coltura, 12, 29, 460.
cominciamenti, 141.
commedia, 251, 378, 385; — buffa, 327; — dell'arte, 420; — musicale, 286; — umana, 86, 272.
commediografo, 238.
commentario, 112.
commenti, 293, 418.
« comparse », 283.
complicazione, 78, 167, 275.
componimento scolastico, 211.
comune fondo spirituale, 32, 50; comune tecnica, 50, 51; comune mondo, 104.
concentrazione, 526.
concetto, 8, 11, 65.
concettuale (realtà), 65.
concezione: v. Creazione, Ispirazione ecc.; valore della primordiale concezione, 75, 89, 146, 269, 290, 291, 303, 371, 386, 503, 512.
concitazione di dialogo, 324.
Concordia discors, 94, 144.
concorsi, 401, 542.
concretezza, 12, 103, 147, 205; — dell'Arte, 12.
condotta, 356.
conferenze, conferenziere, 245, 274.
confessioni, 256.
confidenti, 321.
conflitto, 274.
Congeries, 373.
congruenza: v. Tonalità, Coerenza.
« conoscenza », 9.
consiglieri, 537.
consonanze, 135.
continuità di tempo, 300.
contraddittori (i), 40.
contrapposto, contrasto, 106, 166, 266, 375.

Digitized by Google

convenzione, 4.
convergenza, 77, 90, 144, 145, 269, 359, 407.
conversazione, 462, 516.
coordinazione, 125.
copertina, 172.
copia (del vero), 70, 491.
copiare (il), 215; v. Plagio.
copiatura, 535.
Copperfield, 367.
coraggio, 456, 488, 533.
coreografia, 55.
Cornelio, 281.
corona di romanzi, 86, 87.
corpo e spirito, 427.
correggere, correzione, 213, 523, 529; — bozze, 544; studio delle correzioni dei classici, 478.
corrispondente di giornali, 221, 229.
cose inanimate, 313, 316, 333.
cose e parole, 460.
costrutto, 122, 147, 460.
costruzione sintattica, 125, 126.
Cozzani (Ettore), 332, 445.
creare, creazione, 32, 75, 76, 426; v. Ispirazione; — e verità, 69; scopo della creazione, 49; creazione dopo creazione, 77, 89, 272, 507, 518, 529.
Crescimbeni, 535.
critica, critici, 3, 178, 225; v. Analisi estetica.
Croce (Benedetto), 21, 41, 42, 199, 203, 553.
Croci (Pietro), 229.
cronaca, 256, 305, 407.
cronista, 221, 232.
cronologia, 116, 305.
Crusca, 468.
Cuoco, 199.
curiosità, 454.
Cyrano, 494.

«da emozione a emozione!», 274.
Dalmazzo, 544, 553.
D'Ambra (Lucio), 87.
D'Amico (Silvio), 229.
D'Annunzio (Gabriele), 27, 42, 56, 57, 61, 62, 81, 86, 97, 100, 102, 104, 108, 116, 123, 124, 135, 136, 137, 142, 149, 155, 158, 161, 165, 175, 211, 225, 236, 286, 298, 304, 324, 427, 439, 441, 447, 463, 466, 469, 471, 482, 494, 497, 507, 509, 510, 535.
D'Annunzio (Gabriellino), 442.
Dante, 35, 58, 68, 73, 82, 86, 150, 153, 160, 197, 349, 398, 439, 466, 496.
dattilografia, 536.
Davanzati, 474.
Da Verona (Guido), 227, 430, 436, 437, 442, 444, 447, 448, 471.
De Amicis, 438, 467, 540.
De Cailhava, 417, 553.
Decamerone, 82, 150.
declamazione, 517.
deduzione, 166.
De Goncourt (les frères), 260.
De Jouvenel, 233, 553.
Deledda (Grazia), 111.
Del Lungo (Isidoro), 56.
De Luca (Pasquale), 154.
De Marchi (Emilio), 224.
Demonio, 284.
Demostene, 186.
De Nores (Giasone), 418, 553.
De Sanctis (Fr.), 25, 91, 196, 199, 461, 476.

Digitized by Google

Descartes, 78.
descrittivo: v. Modo.
descrizione, 100, 182, 304, 315, 324, 328; — brutta, 102, 108, 110, 293.
determinatezza, 206.
determinazione, 68, 103, 109, 259, 261, 270, 284, 287 (artistica), 289, 303, 313, 316, 323, 334 (del pensiero), 359.
dettatura, 446, 535.
dialetto, 21, 27, 151, 299.
dialogo, 112, 114 (glossato), 115 (agito), 171, 192, 293, 317, 319, 320 (scenico), 322, 371, 419; leggi del dialogo, 324.
diario, 112, 209, 210, 256, 305, 317, 347, 407.
diatriba, 419.
Dickens, 347, 375, 393.
dictafono, 310.
« di » « della » « dei », 135.
didascalica, 54.
didascalìe, 293, 418.
dieta: v. Igiene.
difetto, 38, 299, 429.
difficoltà dei cominciamenti, 371; — della movenza espositiva, 340; — del dialogo, 322.
di getto (scrivere), 447.
digressioni, 96, 103, 271.
diminutivi, 133.
dimostrativo: v. Modo.
Diodati (Ottaviano), 418, 553.
disegno, 74, 79, 92, 207, 208, 271, 403, 406, 420; — e visione, 90; — sovrabbondante, 167.
disciplina, 462, 487, 527.
discorso, 177; — diretto, 112, 144; — indiretto, 115, 144; v. Forma.
« disposizione » (la), 94, 95.
dispregiativi, 133.
divisioni del libro, 170.
documenti segreti, 324.
« Dolce Stil Novo », 35.
Donatello, 2.
Don Marzio, 379.
Donna Minna, 377.
doppioni, 155.
Dostojeski, 107.
« doti » (le così dette), 147.
dottrina, 549.
Douailler, 417, 553.
dramma, 53, 115, 395 ecc.; v. Teatro; — scritto, 250; — teatrale, 250; — e storia, 252, 257; — romanzo: v. Romanzo.
drammatici (metodi), 350.
drammaticità, 116, 317, 345.
drammaturgo, 181, 189, 342, 540.
Dubois, 428, 553.
due atti, 414.
Duecento (il), 33.
Dumas, 297, 417, 438.
durata dell'azione, 308; — del lavoro intellettuale, 433.
Duse, 194.

eccezionale (caso), 257, 490.
eccezione e regola, 40.
eccitanti, 431.
« è... che », 132.
editore, 540.
educazione, 485, 549.
effetto emozionale, 346.
« efficacia », 147.
efflorescenza di immagini, 324.
Einaudi, 203.

Digitized by Google

elaborazione, 496, 509.
ellissi, 130.
eloquenza, 241, 360.
emotiva (movenza), 99, 339, 357.
emozionale (effetto), 273.
emozione, 273, 274.
enciclopedie, 466, 537.
endiadi, 158.
energia lirica, 166, 525.
enfasi, 322, 323 (scenica), 362, 388.
Enrico IV, 58, 325.
Enrico IV, 246.
entimema, 182.
entrata (dei personaggi), 372.
entusiasmo, 75, 216, 510.
epigrafe, 209.
epilogo, 415.
episodi, 96, 271.
epistolare (romanzo), 346-7.
epistolario, 305, 346, 407.
equivoci, 324.
erudizione, 43.
esagerazione, 275; — verbale, 156.
Eschilo, 169, 467.
esclamazioni inutili, 293.
esempi, 182.
esercizi fisici, 430.
esperienza, 3, 24.
«espirazione», 176.
espositiva (movenza), 99, 339, 413, 357; v. Movenza.
esposizione orale e scritta, 214; v. Orale.
«espressione», 3, 8, 17, 22, 24, 50; — esterna, 133.
estetica, 43; v. Analisi.
estrinseco (procedimento), 344.
estro, 520.
eterni argomenti: v. Argomento.
Eugénie Grandet, 59, 302.
«evidenza», 78.

fa' accadere!, 357.
Fabietti, 103.
Fabri (Marcello), 281.
facilità, 147; — analogica, 502.
faciloni, 148.
facondia, 240.
Fagioli, 151.
Falstaff, 58.
fantasia, 8, 10, 11, 531, 533; — e logica, 146; — e raziocinio si aiutano, 77, 89, 507.
fantasma, 65, 418, 421, 491; v. Immagine.
fantastica (realtà), 65.
farsa, 286.
farsi applaudire!, 273.
farsi leggere!, 273.
fatica, 217, 426, 526, 535.
Fatima, 408.
fatto e fattaccio, 70.
Ferrero, 229, 233.
Feuchtersleben, 428, 553.
Feuillet, 40.
fiducia, 513.
figura umana, 192.
figure retoriche, 42, 43.
Filippo IV, 247.
filosofia, 27, 100, 328; — e arte, 73.
filosofo, 200.
finali e clausole, 141, 142, 370.
Finestre alte, 399.
Finzione: v. Visione, Fantasma.
fiorentinismi, 150.
fiorentino (dialetto), 27.
fisico (mondo), 667.
Flaubert, 81, 106, 110, 136, 160, 534.

Digitized by Google

Flora (Francesco), 55, 60, 203, 553.
Foffano (Francesco), 443.
Fogazzaro, 87, 171, 299, 347, 437.
folklore, 331.
folla, 188, 281 ecc.; v. Pubblico.
fondo comune, 50, 70, 278.
fonografo, 410.
forma diretta e indiretta, 112, 317; — epistolare, 172.
formato (di volume), 172.
forme, 313; — viete, 152.
« forza », 147.
Forzano, 303.
Foscolo, 61, 81, 160.
fotografia, 491.
Fraccaroli (Arnaldo), 229, 379.
Fraccaroli (Giuseppe), 229.
France (Anatole), 91, 92, 106, 236, 450.
fren dell'Arte, 35, 533.
Frine, 196.
frondosità, 166.
Fucini (Renato), 27, 100, 135, 136, 151, 412, 438, 450, 482.
futurismo, futuristi, 43, 44, 124, 157, 175, 176.

Galiani, 199.
Galilei, 114, 123, 199, 202.
Gallavresi (Gius.), 437, 443, 444, 445, 446, 471.
Gallarati Scotti (Tommaso), 332.
Galletti (Alfredo), 58, 553.
gaudio e gioia, 495, 509, 513, 524.
Gautier (Th.), 417, 553.
generi letterari, 51, 179; — nobili e non nobili, 57; — teatrali, 364.
« generici », 283.
generosità, 456.
genialità, 2, 453, 486, 520, ecc.; v. Originalità.
Gentile (Giovanni), 203.
geografia, 116, 410.
gergo, 20, 204, 299.
gestazione, 95; v. Elaborazione.
gesto, 238, 323 ecc.; v. Azione fisica.
Giachetti, 428, 553.
Giacosa (Piero), 203.
Gioberti, 457, 458, 470, 476.
giocoliere, 274.
giocosa (maniera), 98.
gioia: v. Gaudio.
Giolitti, 113.
Giordani, 127, 128.
giornale, 181, 197, 218.
giornalista, 62, 181, 182, 185, 191, 237, 518, 532.
Giraldi (Cinzio), 418, 554.
giova studiare la lingua, 23; — conoscere i metodi altrui, 354; — l'esperienza altrui, 33, 50, 51; v. Tecnica, Uso.
giudizio, 11.
giustapposizione verbale, 159.
giustificazione, 386.
Goldoni, 58, 151, 420, 518, 522.
Göthe, 6, 332, 413, 493, 550.
Govoni (Corrado), 332, 446.
Gozzi (Carlo), 199, 266, 420.
gradazione, 317, 371, 373.
Graf (Arturo), 436.
grammatica, 21, 22, 159, 324, 466.
« grazia », 147.
Gröber, 127.
Grossi (Tommaso), 428.
grottesco, 68, 267 (teatro), 280, 290, 331, 393.

Digitized by Google

Gsell, 91, 168, 236, 554.
Guerra e Pace, 90, 254, 400.
Guerrazzi, 501.
Guicciardini, 225.
Guinizelli, 34.
gusto, 7, 104, 162, 196.

Hart (J. A), 554.
historicus, 319.
Hobbes, 463.
Hoepli, 541.
Hugo (Victor), 43, 102, 103, 160, 437, 464, 482.

Ibsen, 73, 337, 341, 346, 419, 521, 554.
icastica, 43, 164.
idea orientatrice originaria; v. Concezione.
idiotismo, 26.
I Divoratori, 399.
igiene, 425, 511.
«il di lui», 133.
Il 5 Maggio, 518.
Iliade, 54, 240.
illusione, 328.
Il mondo in pugno, 399.
Il Piacere, 81.
Il Ponte dei sospiri, 399.
I Malavoglia, 276, 283, 352, 360, 406.
imitatori di se stessi, 38.
imitazione, 31.
immaginario (il puro), 66, 68, 73, 119, 258, 331.
immagine, 8, 12, 17, 65, 324, 329, 500; — nel senso antonomastico, 79, 160; — brutta, 164.
immobilità, 323.
impostatura, 386; v. Concezione.
impresario, 540.
impressionabilità, 10.
«impressione», 7, 9.
improvvisazione, 181, 184, 185, 517, 534.
in capite venenum, 371.
incoerenza, 167.
incongruenza, 168.
incontri inaspettati, 324.
incontrovertibilità, 324.
inconscio (elaboramento), 438, 498; v. Potere.
indefinito, 340.
indeterminatezza, 161, 206.
indice, 170, 175, 503.
indiretta (forma); v. Discorso indiretto.
indistinto, 298.
indole della nostra lingua, 123.
induzione, 166.
«inesprimibile» (l'), 17.
insegnamento, 213.
«inspirazione dell'aria», 176.
intelletto, 8.
intercalari, 299.
interesse (unità di), 93, 272, 273.
interesse storico, 255.
interlinea, 173.
interlocutori, 324 ecc.; v. Personaggi.
interpretazione individuale, 253, 264, 323, 338, 362, 491.
interpunzione: v. Punteggiatura.
interruzione, 325.
intervertibilità, 144.
intreccio, 268, 275, 317, 385.
intrinseco (procedimento), 344.
introspezione, 267, 316, 325, 378.
intuizione, 8, 11, 15; v. Visione.
inventiva, 16; — tecnica, 23.

Digitized by Google

invenzione verbale, 159.
Invernizio, 224.
inversione, 127, 268.
Iperide, 196.
I Promessi Sposi, 59, 72, 82, 96, 97, 102, 124, 129, 138, 151 (le due edizioni), 158, 168, 187, 276, 303, 316, 492, 534, 550.
I Reali d'Italia, 100.
ironia, 43.
I Sepolcri, 81.
ispirazione, 25, 75, 76, 89, 95, 489, 491, 495, 519.
istinto, 29, 44, 411, 546.
istrionismo, 56, 238, 247 ecc.; v. Artificio.
Ivelise, 330.
I vivi e i morti, 297.

James (Henry), 81, 144, 350, 413.
Janni (Ettore), 111, 149, 229, 429, 440, 507.

Kant, 445, 480.
Knebel, 127.
Kreizner, 127.

labor limae, 534.
La Carrozza di tutti, 306.
L'Arzigogolo, 399.
La Comédie Humaine, 402.
La Divina Commedia, 35, 36, 72, 81, 87, 126, 550.
La Feuillade, 429.
La Frusta Letteraria, 39.
La Lupa, 303.
Landi, 554.
Lapidari, 333.
La Rosa d'oro, 100.
lascia indovinare!, 79, 110, 161, 316, 322.
lascia maturare!, 89, 95; v. Pazienza.
La Secchia Rapita, 39.
«la ... si», 132.
Laudi, 420, 544.
La vita nuda, 399.
La Vita Nova, 36, 80, 404, 497.
lavoro creativo (igiene del), 425.
Le Breton, 402.
Le cose più grandi di lui, 253.
legami logici, 143, 145, 173.
legatoria, 540.
Legouvé (Ern.), 417.
Le Grazie, 81.
leitmotiv, 96.
Le lis dans la vallée, 40.
Le Novelle della Pescara, 26.
Leonardo, 482.
Leopardi, 10, 114, 147, 154, 160, 175, 211, 350, 425, 428, 466, 477, 482.
Le 60 più belle donne di Firenze, 399.
lettera, 53, 112, 208, 209, 317, 324; — nel dramma, 321.
letteraria (tradizione), 27.
letterati di professione, 37.
letteratura, 224, 226, 228; — istrionica, 247; — italiana, 33.
lettore, 187, 197, 230, 234, 330, 341 ecc.; v. Pubblico.
lettura, 213, 463, 466, 500, 527; — in pubblico, 245.
libertà, 2, 22, 29, 52, 147, 488, 546, 547; v. Necessità.
libretti d'opera, 320.
libro, 133, 170, 172 (= ricostruzione meccanica), 197, 397, 402, 413, 545; — e il giornale,

Digitized by Google

228; — di viaggi, 256; — di consultazione, 433, 466, 536.
Lillina, 291.
limiti, 1, 18 (= tecnica), 20, 21, 22, 49, 52, 57, 77, 80, 88.
L'Impresario di Smirne, 379.
Linati (Carlo), 111, 332.
lineare: v. Rettilineo.
lingua, 19, 20, 22, 123, 460, 473; studio della lingua, 23; questione della lingua, 26; — straniera, 27, 299, 472; — classiche antiche, 473.
linguaggio, 460.
Lipparini (Gius.), 435, 437, 443, 444, 445, 446, 447, 449, 471.
lirica: v. Arte; — versificata, 100.
L'Isola delle Scimmie, 333.
logica, logicità, 146, 386.
Lopez de Vega, 58.
Lopez (Sabatino), 291, 435, 437, 442, 444, 445, 446, 447, 450, 472.
loquacità, 325.
«lo ... si», 132.
Loti, 464.
Lubbock (Percy), 348, 554.
luce artificiale, 433.
Lucini, 428.
Lucrezio, 73, 160.
L'Ultimo dei Montespanto, 327.
lunghezza: v. Brevità.
luogo, 190, 299, 300, 306, 371.
L'uomo, le bestie e la virtù, 399.
Luquin, 544, 554.
L'Uragano, 69.
Lustig, 428.

«ma» situativo, 264.
Machiavelli, 61, 114, 123, 127, 128, 150, 199, 406, 466.
Madame Bovary, 306.
maestri, 500.
Maeterlink, 236, 430, 437.
Maffei, 375.
Magnifico (Lorenzo il), 466.
Maiorana (A), 554.
maniere, 143, 313.
Mantegazza, 428.
Manzoni, 10, 23, 25, 59, 61, 71, 96, 114, 123, 128, 129, 132, 133, 134, 136, 138, 142, 151, 168, 175, 236, 276, 281, 338, 341, 344, 350, 391, 437, 463, 466, 469, 478, 497, 518, 534, 554.
Marinetti (F. T.), 436, 437, 442, 444, 445, 447, 448, 467, 493.
Marino (G. B.), 97, 482.
Marionette che passione!, 304.
Martin du Gard, 87.
Martini (Fausto Maria), 290.
Martini (Ferdinando), 113, 437, 443, 444, 445, 446, 447, 450, 472, 530.
Marziale, 257.
maschere, 285, 290.
Maschere nude, 399.
Mastriani, 224.
Mastro Don Gesualdo, 107, 266, 283, 303, 360.
Maupassant, 350.
Mazzini, 199.
Mazzarino, 429.
meccanici (i), 44, 45.
mecenati, 542.
meditazione, 458.
Melato, 197.
Melisenda, 408.
melodramma, 286.
memoria (la), 25, 482, 500; — e immaginazione, 167; studio a memoria, 480.

Digitized by Google

memorie (libri di), 112, 256, 305, 317, 407.
Memorie di David Copperfield, 175.
mens sana in corpore sano, 425.
mentale: v. Azione.
meraviglioso (il), 255.
messaggeri, 321, 324.
mestieranti, 274, 280.
metafora, 43, 160 ecc.; v. Immagine in senso antonomastico.
Metastasio, 414.
metodi, 345, 441; v. Giova....
metrica, 88.
mezzi artificiali, 212.
mezzi tecnici, 72.
mezzo e fine, 17, 21, 52.
mezzucci drammatici, 53, 310, 321, 324, 360, 372.
Michelangelo, 2, 55, 146.
Michetti, 439.
Mimì, 258, 297, 399.
mimica, 115, 192, 274, 312, 323; — e parola, 194, 312.
misura, 34: v. Coerenza.
misteri, 284.
modelli, 31, 471, 500.
modo narrativo, descrittivo, dimostrativo, 99, 313.
modus in rebus, 533.
Molière, 58, 464.
« mollezza », 147.
Momigliano (Attilio), 478.
mondo fisico, 67; — ed Arte, 69; mondo morale, v. Morale.
Montaigne, 464.
Montepin, 224.
Monti, 467, 474.
morale, 325; mondo morale e Arte, 59, 70.
Morello (Vincenzo), 86, 316, 482, 554.
Moretti (Marino), 111, 313, 446.
morfologia, 51.
Mosso, 428.
motivazione unica, 263, 296, 392.
Mouton (Eugène), 554.
movenze, 99, 101, 143, 313.
movimento, 356, 370, 388.
Mulè, 254.
Murri (Augusto), 203.
Musco, 379.
musica, 16, 27, 45 ecc.
musicalità, 133 ecc.; v. Ritmo.
musicista, 447, 486.
Mussolini, 186.
mutamenti, 388.
Myricae, 400.

Napoleone, 113, 116, 346, 439.
narrativo: v. Modo.
narrazione, 101, 313, 324, 328.
Natoli, 224.
« natura » (la), 69.
« naturalezza », 147.
ne bis in idem!, 96.
necessità, 1, 108, 146, 167, 546; — e libertà, 80; v. Coerenza.
Negri (Ada), 347.
neologismo, 26, 154, 159.
Nerone, 291.
Niccodemi (Dario), 291, 383.
Nievo, 428.
nodo, 269 ecc.; v. Acme.
nomi, 283; — propri, 137, 297.
nomignolo, 298.
non aggiungere!, 366, 512.
Nosari (Adone), 229, 436, 447, 449, 472.

Digitized by Google

Novalis, 28.
Novaro (Angelo Silvio), 111, 332, 446.
novella, 411.
«novità», 148.
nucleo, 505.
numeri perfetti, 81, 417.

obiettività, oggettività, 106, 338, 343, 347, 351; v. Soggettività.
odorato, 7, 104, 162, 196.
Ojetti (Ugo), 160, 229, 287, 346.
Omero, 41, 71, 178, 276, 282, 430, 474.
opera in musica, 197.
operetta, 57, 272, 286, 327, 379, 385, 420.
opinione pubblica, 223.
orale: v. Espressione; espressione orale e scritta, 8, 22, ma in senso più vero vedi a p. 133; esposizione orale, 214; redazione orale, 516.
oratore, 42, 181, 185, 188, 195, 238, 364, 518; — improvviso, 183.
oratoria, 54, 181, 188, 236, 238, 516.
Orazio, 91, 149, 154, 159, 196, 273, 466, 534.
ordine, 147 ecc.; v. Unità, Architettura.
«ordini del giorno», 53.
ordo homericus, 374.
Oriani (Alfredo), 13, 350.
Origene, 470.
originalità, 29, 38, 61 ecc.; v. Genialità.
Orlando Furioso, 81, 99, 187, 534.
Orlando Innamorato, 39.
osservazione, 454, 457.
Ovidio, 155.

Padovan (Adolfo), 437, 443, 449, 472.
Paese di Cuccagna, 399.
Palazzeschi (Aldo), 332.
Palazzi (Fernando), 150, 229.
Pallavicino, 39.
Pananti, 150.
Pancrazi, 229.
panorama, 386.
Pantaleoni, 203.
Pantalone, 285.
Panzini (Alfredo), 27, 116, 128, 136, 155, 435, 443, 444, 445, 447, 448, 467, 472.
Paolieri (Ferdinando), 27, 100, 113, 125, 136, 171, 205, 436, 437, 443, 444, 445, 446, 472.
Papini (Govanni), 82, 110, 113, 136, 152, 160, 317, 430, 436, 437, 443, 444, 445, 446, 448, 472.
paradossi, 182, 247.
paragrafo, 122.
parallelismi, 166, 182.
Parker, 417.
parlare (il), 22; — figurato, 148.
parlata popolare, 27.
parola, 19, 24, 44, 122, 147, 177, 193, 312, 323, 336, 460, ecc.; v. Vocaboli; — e realtà, 328; — e storia, 312; — e mimica, 194, 312.
partecipazione, 209.
parti, 171.
particolare caratteristico, 315.
particolare (caso), 262.
Pascarella, 28.
Pascoli, 62, 68, 160.

Digitized by Google

passaggi: v. Legami.
Passavanti, 470.
passione, 16, 70.
pathos, 345.
Patrizi (Mariano), 203.
pause, 177.
pazienza, 89, 95, 456, 510.
Payot (Jules), 428, 554.
Pea (Enrico), 284.
pedanti, 148.
« pensarci su », 497, 531.
pensiero, 457; — e sue manifestazioni, 334.
Pellizzari (Achille), 436, 442, 444, 446, 448, 472.
Pericle, 186.
perifrasi, 43.
periodo, 24, 121, 124, 175.
Periodo delle Origini, 33.
permuta, 376.
Perrucci (Andrea), 418, 554.
Persio, 474.
persona I, II, III, 112, 115, 116, 317, 349.
personae, 285.
personaggi, 112, 115, 262, 279, 280, 282, 291, 321, 331 (immaginari), 335, 357, 366, 371, 507, 511, 512; — e azione, 294, 322; — e dialogo, 322; entrare e uscire dei personaggi, 372.
personificazione, 284, 290.
persuadere, 241.
petizione, 209.
Petrarca, 53, 58, 61, 127, 400, 478.
Petrocchi, 468.
Petrolini, 379.
Petronio, 254.
Piccoli (Valentino), 203.
« pieghevolezza », 147.
pigrizia, 533.
pigri, 152.
Pirandello (Luigi), 27, 57, 73, 78, 87, 254, 267, 280, 290, 291, 304, 325, 341, 346, 376, 395, 413, 419, 420, 450, 493.
Pitagora, 78.
Pittigrilli, 41, 430.
pittore, pittura, 16, 27.
più storie in una, 272.
plagio, 33, 182, 245; v. Imitazione, Copiare.
plastica, 54, 192.
Platone, 28, 114, 196, 475.
plausibilità, 389.
Plauto, 299, 379.
Plinio, 473.
pochades, 379.
Poesia, 10, 15 ecc.; v. Arte.
poeta, 32 ecc.; v. Artista.
poetica (determinazione), 261.
polemica, 182, 242.
polemista, 63.
politica, 62, 73, 532.
Polti (George), 267, 417, 554.
Pomponazzi, 204.
popolare (parlata), 27.
posizione di termine con termine, 126.
posticipare! (nelle compilazioni), 503.
postille, 481.
« potenza », 147.
potere inconscio, 95, 499.
Praga (Emilio), 418, 429.
Praga (Marco), 554.
« pratica », 9, 49, 50, 51, 59, 208.
pratici, 273, 356.
praticoni (i), 264, 281.
precauzione, 510; v. Cautela.
precedenti, 386.
precisione, 534.

Digitized by Google

predisposizione, 386.
pregiudizi, 59, 167, 389, 490.
preparamento, 330, 339, 361, 369, 385, 387, 399, 419 102 (descrizione).
prepara presto!, 388.
preparazione ossia disciplina remota, 453; — prossima, 490.
presuntuosi, 156.
Prezzolini (Gius.), 203.
Prime piogge, 399.
primo concepimento (virtù del): v. Concezione.
principio di capitolo e di scena, 370.
professione e professionisti, 42, 60, 181, 192, 229, 283, 285.
professori, 213.
programmi teatrali, 310.
progressione, 369, 419.
proiezioni, 245.
prolissità, 109; v. Brevità.
prologo, 319, 415.
Prometeo, 421.
propagandista, 239.
proporzione, 74, 161; — e varietà, 93.
proposizione, 122.
« proprietà », 148.
prosa (varie specie di), 180, 199; — d'Arte, 180, 250; — d'ufficio, 53; — di uso pratico, 208 ecc.
Prosperi (Carola), 224.
prospettiva, 301; — teatrale, 323, 362, 364.
Proust, 87.
provenzale (poesia), 80.
Provenzal (Dino), 435, 437, 442, 444, 445, 446, 447, 449, 472.
provincialismo, 26.
pseudofantasia, 70.
psicologia individuale e psicologia collettiva, 188, 189.
psittacismo, 152.
pubblico, 15, 43, 53, 54, 178, 179, 181, 187, 197, 227, 230, 234, 238, 241, 247, 273, 274, 280, 318, 327, 330, 341, 359, 365, 371, 389, 416.
Puccini (Mario), 435, 437, 442, 444, 445, 446, 449, 472.
punteggiatura, 175.
« punto di vista », 78.
« purezza », 148.

quando lavorare, 444.
quadro, 308, 415.
quattro atti, 417.
« quarto potere », 219.
questione della lingua, 26.
quiete, 433.

Rabelais, 91, 168.
racconto, 404, 407.
Racine, 389.
Raffaello, 2, 411.
ragionamento: v. Concetto.
Râja-Yoga, 431.
rammemorazione, 182.
rapidità, 341, 360, 388.
rapporto, 161.
rappresentazione, 107.
rappresentazioni: v. sacre.
Rasi (E.), 418, 554.
raziocinio, 10, 11, 498, 531 ecc.; v. Concetto; — e creazione, 89; v. Fantasia.
realtà, 65; — dell'Arte, 67; — concettuale e Arte, 72.
Rebell (H.), 417.
reciprocanza fra personaggi, 284.

Digitized by Google

recitazione, 192, 323, 517.
redattori, 221, 231.
redazione, 515, 529.
Redi, 199.
regime, 437.
regolarità tradizionale, 178.
regole, 1, 546; — ed eccezioni, 40.
relativo (pronome), 131.
relazione, 208.
religione e arte, 73.
Rembaud, 212.
Rénan, 39.
replica, 243.
retorica, 4, 42, 179, 240.
rètori (i), 41, 42, 148, 156.
retrospezione, 351.
rettilineo (disegno), 90, 403, 406, 407.
Réville, 39.
revisione, 529.
Riccardo III, 299.
ricchezza, 147, 148; — falsa, 156, 157, 164, 167.
ricerca, 25.
Richardson, 347, 348.
ricopiature, 535.
ridere (il), 379, 420.
Ridge (W. Pett), 377.
Rignano, 203.
rifacimenti, 479.
rifacitori (i), 39.
rifusioni, 479.
rileggere!, 476.
rima, 73.
rincalzo, 129.
rinuncia, 77, 79, 80, 282, 502.
ripetizione, 136, 137, 325, 370; — in questo libro, 4.
riposo, 432, 437.
riso: v. Ridere.
ritmo sonoro, 133, 326.
riviste, 224, 541.
Rocca (Gino), 69, 435, 437, 442, 444, 446, 450, 472.
Romagnoli (Ettore), 229, 284, 474.
Romain Rolland, 87.
romanziere, 181, 191 ecc.; v. Scrittore.
romanzo, 68, 197, 250, 257, 392, 406, 520; — e storia, 252, 255, 257, 259, 260; — e dramma, 312, 313, 314, 318, 319, 322, 329, 335, 341, 343, 357, 361, 409; — e novella, 412; classificazioni del romanzo, 251, 252, 346.
Rostand, 333, 494.
rovesciamenti, 266.
Rovetta, 413, 518.
Rubè, 100, 262, 297, 330, 399.
Ruffini, 100.
Ruskin (John), 476, 554.
Ruzzante, 299.

Sacchi, 229.
Sacre rappresentazioni, 59, 284, 410.
Saffo, 430.
Sainte Beuve, 40, 317, 426.
Salvemini (Gaetano), 435, 437, 442, 445, 450, 472.
Samson, 417, 554.
Sand (George), 40.
Sanfelice (Ettore), 428.
San Secondo (Rosso di), 290, 341.
Saponaro (Michele), 332.
Sapori (Francesco), 446.
Sarcey, 185, 390, 417.
Sardou, 437, 508.
Sarment, 78.
Sarpi, 40, 199.

Digitized by Google

satirica (maniera), 98.
Scampolo, 314.
scena, 415, 358 ecc.; v. Teatro.
scenari, 416.
sceneggiatura, 73 ecc.; v. Teatro.
scenziato, 42.
schedario, 168, 481, 501, 502.
Scherillo (Michele), 83, 84, 554.
Schopenhauer, 266.
scienza, 27, 180, 199, 242, 532; — ed arte, 73.
scopo del creare, 1, 49.
scorciatoie (nel dramma), 321, 322 ecc.; v. Teatro.
scritta (lingua), 22 ecc.; v. Orale.
scrittore, 23, 124, 202, 228 ecc.; v. Artista; — mestierante, 70; — di professione, 62, 63; — e il libro, 547.
scrivere (lo), 22, 446, 483, 485.
scultura, 19, 27.
scuola, 461.
« seconda vista », 73.
segretezza, 387.
selezione, 287, 293, 363.
semper ad eventum festinat, 361.
semplicità, 77, 147, 166, 284.
sensazione, sensi, 11, 15, 162, 192.
sensibilità, 453.
« senso del teatro, del romanzo », 251.
sentimento, 3.
Serao (Matilde), 346, 436, 443, 444, 446, 447, 450, 472.
serie di romanzi, 86.
servi, 321, 324.
sestina (la), 53.
serventese, 58
sfide, 324.
sfiducia, smarrimento, 510, 528.
Sganarello, 379.
Shakespeare, 58, 168, 258, 330, 333, 421, 550.
Shaw (Giorgio Bernardo), 419.
Shelley, 428.
Siciliani, 379.
silenzio, 323, 325; v. Voce umana.
sillabe, 177.
simbolo, 73, 289, 290, 313, 385.
simmetria: v. Disegno.
Simoni (Renato), 229, 287.
simplex et unum, 77.
sincerità 456, 486.
sinonimi, 155.
sintassi, 51, 124, 324.
sintesi, 82, 100, 101, 123, 260, 263, 285.
situazione, 264 275, 369, 375, 407, 419; — principale: v. Acme; — secondaria, 269 ecc.; — e personaggi, 366.
sobrietà, 79.
Sofocle, 169, 466.
soggettività, 106, 338.
soggetto, 274 ecc.; v. Argomento.
soliloquio, 326.
sommario, 170.
Sonagliere di giovinezza, 399.
soprannomi, 283.
sorpresa, 380, 388.
sospensione, 177, 325, 380, 388, 419.
sottotitolo, 401.
sovrabbondanza verbale, 157 ecc.; v. Esagerazione.
sparpagliamento, 90, 525.
spaziature, 172.
spazio, 272; — nel dramma, 308.

Digitized by Google

specificazione, 263 ecc.; v. Determinazione.
speculazione, 77 ecc.; v. Concetto.
spettacolo, 398, 402, 413 ecc.; v. Teatro.
spettatore, 188, 330 ecc.; vedi Pubblico.
spigolature, 481.
spirito (lo), 9; — e corpo, 427; — e materia, 546.
spontaneità, 88.
spostamento (fatica di), 526.
Stabat Mater, 13.
stampa, 133; v. Tipografia.
stanchezza, 511, 526, 527, 528.
stato d'animo, 105.
Stecchetti, 152.
Steno (Flavia), 224.
stereotipia, 545.
stesura scritta, 517; varietà di stesura, 171.
stile, stilisti, 41, 40, 326.
storia, 27, 255, 325, 340 (mezzo di oggettività); — ed Arte, 68, 69, 109; — e parola, 312; — e romanzo, 252 ecc.; v. Romanzo; — e personaggi, 279; più storie in una Finzione, 90, 272.
storico, 117, 200; romanzo storico, 325.
straordinario (caso), 257, 393.
Strauss, 13.
strofa, 73.
studio, 461; — delle lingue, 23; — delle correzioni, 478; v. Giova....
subordinazione, 125.
subtonalità, 95.
suddivisioni retoriche, 251, 252 ecc.; v. Classificazioni.
Sudermann, 320.
Sue, 224.
suggestione, 110.
sunti, 505.
suoni semplici, 177.
supplica, 208.
susseguenti, 386.
Swâmi Vivekânanda, 431.
Swift, 91.
Synge, 419.

tabacco, 429.
Tacito, 255, 471, 474.
Tartufo, 379.
Tasso, 58, 61, 114, 428.
tatto, 7, 104, 162, 196.
tavola della materia, 170.
teatro, 52, 53, 189, 190, 191, 192, 194, 197, 270, 283, 308, 311, 319, 356, 362, 363, 414, 416, 418, 511, 521, 532; — e romanzo: v. Romanzo.
tecnica, 1, 14, 15, 16, 17, 18 (= limite), 23, 31, 72, 73, 181, 354, 459, 485; — comune, 50; — vecchia e nuova, 44; — teatrale, 52 e v. Teatro; giova studiare la tecnica altrui, 1; v. Giova....
tecnicismo, 31, 44, 303.
tecnicisti, 148.
telefono, 310, 322.
telegrafo, 310.
telegramma, 53, 209.
« tèma »: v. Argomento; temi preferiti dal romanzo, 258.
temperatura, 433.
tempestività, 388.
tempo, 272, 299, 300, 371; — e luogo, 190; — nel romanzo, 305, 308; — nel dramma, 307, 308.

Digitized by Google

tenacia, 456.
tendenze contemporanee, 254, 267, 290, 418 ecc.
teoria, 49.
termini tecnici, 148, 206.
ternarietà, 81, 86, 396, 417, 421.
tesi, 73, 325, 342, 359, 369.
testamento, 209.
Thovez (Enrico), 225, 554.
tic, 299.
Tignola, 297.
Tilgher (Adriano), 78, 229, 267, 281, 295, 304, 305, 325, 418, 554.
tipo, 172, 288.
tipografia, 172, 177, 539.
Tito Livio, 255.
titolo, 398.
Titta Rosa, 229.
Tiziano, 63.
Tolstoi, 73, 81, 90, 96, 103, 110, 211, 353, 394, 403, 406.
Tommaseo, 467, 468.
tonalità, 3, 67, 74, 108, 284 ecc.; v. Coerenza; — di costrutto, 122.
Tonelli (L.), 418, 554.
toscanismi, 150.
toscano (dialetto), 27.
Tozzi (Federigo), 111, 211, 346.
tradizione, 20, 27, 30, 51, 179.
traduzioni, 472.
tragedia, 378, 420.
tragici greci, 267.
tramutamento, tramutazione, 295, 375, 390.
trasmutabilità, 295.
trattatisti, 42.
tre atti, 416.
Trecento (il), 123.
tre momenti della finzione scenica, 369.
trilogie, 86.
Troilo, 203.
tropi, 43.
« trovata » (la), 275.
Tucidide, 255, 349.

ubi consistam, 506.
udito, 7, 162, 196.
uditore, uditorio, 239, 241 ecc.; v. Pubblico.
Ultime Lettere di Jacopo Ortis, 347.
umanità, 262, 286, 332, 392.
umorismo, 393.
umoristica (maniera), 98.
unità, 74, 77, 93, 146, 147, 222, 271, 299, 359, 369, 385, 475; le tre unità, 272; unità e intreccio, 268; — di azione, 272, 299; — di motivazione, 263, 296, 392; — di direzione, 364, 365; — dell'Arte, 14; v. Concezione, Impostatura.
Uomini e bestie, 399.
Un uomo finito, 337.
Un uomo sbagliato, 399.
uscite dei personaggi, 372.
uso, 22, 24, 129; giova conoscere l'uso altrui, 94; v. Giova....

valore della primordiale concezione: v. Concezione.
Valori (Gino), 111, 229.
Varaldo (Alessandro), 332, 333, 445, 449.
Varchi, 127.
varianti (studio delle), 478.
varietà, 93, 143, 147, 222, 317, 385.
Varisco, 203.
Vasari, 199.

Digitized by Google

verbalismo, 156, 157, 182, 324, 360.
verbi plurimi, 182.
Vedanta, 431.
Verdi (Giuseppe), 2.
Verga (Giovanni), 13, 27, 71, 81, 87, 90, 100, 106, 110, 305, 317, 319, 344, 347.
verità, 68, 327, 491; — e creazione, 69; v. Vero; verità eterne, 30, 262.
verismo, 69, 259.
Verlaine, 429.
vero: v. Verità; — storico, 13; illusione del copiare dal vero, 323.
Verrocchio, 2.
Versi, 400.
versilibristi, 175.
verso, 73, 171.
vezzeggiativi, 133.
viaggi (libri di), 256.
Viaggio nella mia stanza, 306.
Vico, 200, 428.
Viollet-Le-Duc, 417, 554.
Virgilio, 155.
visione, 16, 44, 317, 490; v. Fantasma, Immagine; visione dietro visione, 88.
« visione » (genere letterario), 58.
vita, 49, 461, 466; — e arte, 36, 461.
vista, 7, 104, 162, 196.
Vitruvio, 466.
Vivanti (Annie), 111, 332.
vocabolario, 21, 22, 51, 159, 324, 460, 466, 468, 537.
Vocabolario Hoepli della Lingua Italiana, 468.
vocaboli, 122, 159, 481; v. Parola.
voce umana, 193, 238, 323.
volontà, 9, 10, 456, 528.
volume, 171; v. Libro.
Volupté, 40, 399.
Voltaire, 154, 273.

Wagner, 333.
Weil, 127.
Wells, 100.
Wilde (Oscar), 448.

Zacconi, 194.
Zola, 40, 104, 428, 437, 509.
Zuccoli (Luciano), 316, 381, 437, 442, 444, 446, 448, 472.

Digitized by Google

OPERE DELL'AUTORE:

A proposito del termine "prosa,, (nel periodico *La Libreria Italiana,* anno II, n. 5), Milano, 1898.
Codici italiani nel monastero di Kremsmünter (in *Bollettino della Società Bibliografica Ital.,* anno I, n. 1), Milano, 1898.
Due Sestine del secolo XV (in *Nozze Crespi Sessa*), Milano, 1899.
Ritmo latino e terminologia ritmica medievale, Torino, 1899.
Trattati medievali di ritmica latina (in *Atti del R. Istituto Lombardo*), Milano, 1899.
Le Sestine d'Arnaldo, le Terzine di Dante (in *Rendiconti del R. Istituto Lombardo*), Milano, 1899.
Per il Folk-lore della Gallura, Bergamo, 1900.
Riassunto e Dizionarietto di ritmica italiana, Torino, 1901.
Per un saggio critico sulla Poesia dialettale sarda, Cagliari, 1901.
Poetria magistri Johannis Anglici, Erlangen, 1902.
Nicola Sole e la Basilicata dei suoi tempi, Melfi, 1903.
Storia e leggenda di Pietro Aretino, Roma, 1903.
Wagner (versi), Milano, 1900.
Prove (versi), Potenza, 1901.
Pasquino (tragedia), Melfi, 1904.
Basileus (tragedia), Melfi, 1904.
Saggezza e Follia (versi), Melfi, 1905.
I Presagi (versi), Mantova, 1906.
Vocabolario Hoepli della lingua italiana, Milano, 1913.
In hoc signo (romanzo), Milano, 1913.
I Reali d'Italia (romanzo cavalleresco), Firenze, 1916.
La pace nostra (versi), Firenze, 1917.
Le campane d'oltre Piave (versi), Firenze, 1917.
Bandiera rossa (romanzo), Firenze, 1918.
La rosa d'oro (romanzo), Firenze, 1918.
Don Chisciotte della Mancia, Milano, 1922.
A proposito di Alessandro Manzoni, Milano, 1923.
L'Arte dello scrivere, con gli esempi e la pratica dei prosatori nostri contemporanei, Milano, 1924.

Digitized by Google

Digitized by Google